

IL POEMA EPICO E MITOLOGICO

A. BELLONI

STORIA
DEI
GENERI
LETTERARI
ITALIANI

CASA EDITRICE
Dott. FRANCESCO VALLARDI
MILANO

LIBRARY

**UNIVERSITY OF
CALIFORNIA
SAN DIEGO**



10
42
55

ILPOEMA EPICO E MITOLOGICO

STORIA
DEI
Generi Letterari Italiani

IL POEMA EPICO E MITOLOGICO

DI
ANTONIO BELLONI

CASA EDITRICE
DOTTOR FRANCESCO VALLARDI
MILANO

PROPRIETÀ LETTERARIA

Stab. Riuniti d'Arti Grafiche. Milano, Corso Magenta, 48.

INDICE ANALITICO

Pag.

INTRODUZIONE

Soggetto dell'opera. — Epopea spontanea ed epica d'arte; illegittimità di questa distinzione. — Poesia epica e poesia cavalleresca. — Il poema mitologico. — Origine e natura dell'epopea: essa deriva dalla elaborazione fantastica de' fatti storici e non dal mito. — Elementi principali dell'epopea. — Cenni su l'epos in Grecia e in Roma.

CAP. I. — La preistoria della poesia epica italiana fino al sec. IX 12

Dall'*Africa* del Petrarca ai *Punica* di Silio Italico. — L'epos nella Rinascita. — L'Italia non ebbe un'epopea nazionale. — Ragioni di tale mancanza. — Il classicismo e la scuola soffocarono ogni libera ispirazione. — Leggende medievali di contenuto classico. — Leggende riferentisi a fatti della storia italiana medievale: ciclo attiliano, ciclo teodericiano, ciclo longobardo.

CAP. II. — La preistoria della poesia epica italiana dal sec. X al XIV. 26

Cronache e storie versificate e canti storici. — Il *Panegirico di Berengario*. — Fatti di Berengario II. — La leggenda aicrunica. — Il *Canto delle scelte modenese*. — Imprese di Genova e di Pisa contro i Saraceni. — Canto per la impresa pisana del 1087. — L'impresa pisana delle Baleari nel 1113-1114 e il *Liber Majolichinus*. — Scena infernale nel *Liber Majolichinus*. — *Gesta Roberti Wiscardi* di Guglielmo Pugliese. — *Vita comitissae Matildae* di Donizone. — La lotta de' Comuni contro l'Impero e il sentimento nazionale. — Le lotte de' Comuni tra loro. — La *Guerra e l'uccisione della città di Como*. — Inno de' Bresciani per la vittoria di Rudiano. — Inno sulla lega lombarda del 1175. — Gotifredo da Viterbo e le spedizioni italiane di Federico I. — La leggenda della vittoria di Salvo. — Il *De rebus siculis* di Pietro da Eboli. — Il poema di Stefanardo da Vimercate sui fatti di Milano al tempo dell'arcivescovo Ottone Visconti. — Albertino Mussato e i tre libri in esametri sull'assedio di Padova del 1320. — Il *De origine Scatigerorum* di Ferreto Ferreti. — Gli esametri di Castellano Castellani sulla battaglia di Salvo.

CAP. III. — L'Africa del Petrarca 64

Tendenze vecchie e nuove nello spirito del Petrarca. — Carattere generale dell'*Africa*. — Il Petrarca e Roma. — La concezione dell'*Africa* e l'amor della gloria. — La composizione dell'*Africa*. — I primi due libri: il sogno di Scipione; la visione celeste; la glorificazione della storia romana. — Una lezione di filosofia morale. — Considerazioni sui primi due libri. — Il terzo e il quarto libro: l'ambasceria di Lelio a Siface. — La reggia di Siface. — Fatti gloriosi di Roma prima di Scipione. — Apoteosi di Scipione. — L'episodio di Sofonisba. — Sofonisba all'Averno. — Il rimanente del sesto libro. — Il richiamo di Annibale dall'Italia e il suo ritorno in patria. — L'ambasciata cartaginese a Roma. — L'episodio di Magone. — Il colloquio tra Scipione e Annibale. — Roma e Cartagine dinanzi a Giove. — La battaglia di

Zama. — Il libro ottavo. — Partenza d'Annibale. — Scipione sconfigge Vermina. — Mene del console Claudio contro Scipione. — Asdrubale a Roma. — Il ritorno di Scipione. — Il sogno di Ennio. — Trionfo di Scipione. — Giudizio complessivo del poema. — I personaggi. — Modi, atteggiamenti, sapore dello stile.

CAP. IV. — L'Epica nel Quattrocento 87

Considerazioni generali sull'epos della Rinascita. — Ammirazione del Petrarca per Omero e per Virgilio. — L'*Astianatte* di Maffeo Vegio. — Il *Supplemento al libro XII dell'Encide* dello stesso. — L'*Esperide* di Basinio Basini. — La *Sforziade* di Francesco Filelfo. — Poemetti encomiastici su Venezia. — Il *Conflitto Aquilano* di Leonardo Grifo. — Il poemetto d'Antonio Canobio sull'impresa di Gerba. — L'*Amiride* di Giovan Mario Filelfo. — La *Felsineide* dello stesso. — Il *Trionfo d'Anghiari* di Leonardo di Piero Dati. — Il *Benaco* di Lodovico Mercheni. — Il *Trionfo d'Alfonso I* del Porcellio. — Il *Trionfo Idruntino* di Marco Probo de' Marianis. — La *Feltria* del Porcellio. — La *Volterriade* di Naldo Naldi. — La *Guerra dell'Aquila* di Niccolò Ciminello. — L'*Historia dell'assedio di Piombino del 1445* di Antonio d'Agostino da San Miniato. — La *Sforziade* di Antonio Cornazzano. — L'*Altro Marte* di Lorenzo Spirito. — Il *Piccinino* di Alessandro Stregli. — Poemi mitologici e poemi sacri.

CAP. V. — I teorici della poesia epica. Dal Vida a Torquato Tasso . . . 118

Il Petrarca e la *Poetica* d'Aristotele. — La *Poetica* d'Aristotele nel secolo XV e le sue prime traduzioni. — Analisi di ciò che disse Aristotele intorno all'epopea. — Il pensiero d'Orazio sull'epopea. — I poemetti del Vida e del Muzio sull'arte poetica. — Le lezioni sulla poesia del Varchi. — Le opere del Giraldis e del Pigna sul romanzo. — Ciò che dissero intorno all'epopea lo Speroni, il Capriano, lo Scalligero, il Trissino, il Minturno, il Castelvetro. Il Patrizi.

CAP. VI. — I teorici della poesia epica. Torquato Tasso e il suo influ-
flusso sui critici posteriori 142

Rassegna de' trattatisti ne' quali si fa sentire l'influsso del Tasso. — Punti capitali della dottrina tassiana sulla poesia eroica, e loro riflesso nei trattatisti posteriori: natura della poesia e suo contenuto; doti d'un vero poeta; fine della poesia; che cosa sia il poema eroico; modo narrativo e modo drammatico nell'epopea; il vero, il verisimile, il falso, la storia come materia d'epopea; storia e poesia; ordine della materia; il mirabile, il credibile, il soprannaturale; le parti di quantità e di qualità del poema eroico; la favola, sua grandezza e integrità; l'unità della favola; romanzo ed epopea; i costumi e i caratteri de' personaggi.

CAP. VII. — Dal Trissino al Tasso 201

La riproduzione dell'epopea classica nel Cinquecento. — Il Trissino e Torquato Tasso. — Ambiente spirituale favorevole all'epopea in sul principio del sec. XVI. — L'*Italia liberata dai Goti* di Giangiorgio Trissino. — Le idee ispiratrici del poema. — La materia. — Le fonti. — L'elemento descrittivo. — L'elemento episodico. — L'imitazione omerica. — Il soprannaturale. — I personaggi. — Il *Giron Cortese* e l'*Arachide* di Luigi Alamanni. — Il *Rinaldo* di Torquato Tasso. — Il *Costante* di Francesco Bologna. — L'*Alamanni* di Anton Francesco Oliviero.

CAP. VIII. — La Gerusalemme liberata 231

La prima idea e la composizione del poema. — L'azione. — Se il Tasso

abbia sentito e reso l'ambiente delle crociate. — La fusione dell'epopea col romanzo. — I personaggi. — La *Gerusalemme conquistata*.

CAP. IX. — Gli epigoni del Tasso nel Seicento 274

L'epopea nel Seicento. — Poemi che hanno comune, in tutto o in parte, l'argomento con la *Gerusalemme liberata*. — Poemi che hanno per protagonista alcuno degli eroi cantati dal Tasso. — Poemi sulla distruzione di Gerusalemme e sulla conquista della Croce per opera di Eraclio. — Poemi su altre imprese contro gli Infedeli: conversione della Bulgaria, caduta dei califfi Abassidi, quarta crociata, spedizione di Amedeo V, gesta di Giorgio Castriotto, cacciata dei Mori dalla Spagna, battaglia di Lepanto. — Poemi su avvenimenti contemporanei: guerre religiose in Francia, elezione di Urbano VIII, assedio d'Alessandria del 1657, difesa di Vienna del 1683, ecc. — Poemi sulle origini favolose di Firenze, di Fiesole e di Venezia. — Poemi sulle invasioni straniere in Italia. — Poemi sulla scoperta dell'America. — Poemi su Costantino e su altri personaggi della storia antica greco-romana. — Elementi e caratteri generali dell'epopea secentistica.

CAP. X. — Le ultime prove dell'epopea 297

L'epopea nei secoli XVIII e XIX. — I *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi. — Poemi sulla distruzione di Gerusalemme. — Il *Camillo* di Giuseppe Biamonti e il *Camillo* di Carlo Botta. — L'*Italiade* di Angelo Maria Ricci. — L'*Adele di Borgogna* di Giuseppe De Spuches. — Cielo colombiano: l'*Anniraglio delle Indie* di Alvise Querini, la *Colombiade* di Bernardo Bellini, il *Cristoforo Colombo* di Lorenzo Costa. — L'*Amerigo* di Massimina Fantastici. — Poemi su soggetti contemporanei. — L'epopea napoleonica. — L'epopea del risorgimento nazionale.

CAP. XI. — L'epopea religiosa 323

Se la *Divina Commedia* sia un poema epico-religioso. — Il *Quadrivaggio* di Federico Frezzi. — La *Città di vita* di Matteo Palmieri. — Altri poemi di contenuto religioso del sec. XV. — L'*Antoniate* di Maffeo Vegio. — Paganesimo e cristianesimo. — Il *Purto della Vergine* di Jacopo Sannazzaro. — La *Cristiade* del Vula. — Altri poemi epico-religiosi latini. — Le *Lagrine di S. Pietro* di Luigi Tansillo. — La *Strage degli Innocenti* di Giambattista Marino. — I poemi sulla Creazione. — Il *Mondo creato* di Torquato Tasso. — La *Creazione del mondo* di Gaspare Murtola. — Il *Terrestre Paradiso* di Benedetto Menzini. — Il *Giudizio estremo* di Toldo Costantini. — Altri poemi del Seicento tra l'epico e il sacro. — Il poema epico-religioso nel secolo XVIII. — Il poema epico-religioso nel sec. XIX. — Il *S. Benedetto* di Angelo Maria Ricci.

CAP. XII. — L'epopea mitologica 343

La mitologia e la miscela del pagano col cristiano. — La mitologia nel Boccaccio. — La mitologia nel Quattrocento. — L'*Urania* di Giovanni Pontano. — Il *Vello d'oro* di Maffeo Vegio — L'*Argonautica* e il *Melagro* di Basilio Basini. — Altri poemi dello stesso tempo. — Il poema epico-mitologico nel Cinquecento. — L'*Ereole* di Giambattista Giraldi. — Il poema epico-mitologico nel Seicento. — L'*Adone* di Giambattista Marmo. — Il poema mitologico nel sec. XIX. — La *Musogonia* di Vincenzo Monti. — Le *Grazie* di Ugo Foscolo. — L'*Urania* di Alessandro Manzoni. — Il *Prometeo* del Monti. — La *Teseide* di Teresa Bandettini Landucci. — Il *Cadmo* di Pietro Bagnoli. — La *Teoniate* del Monti.

INTRODUZIONE

Soggetto dell'opera. — Epopea spontanea ed epica d'arte: illegittimità di questa distinzione. — Poesia epica e poesia cavalleresca. — Il poema mitologico. — Origine e natura dell'epopea: essa deriva dalla elaborazione fantastica de' fatti storici e non dal mito. — Elementi principali dell'epopea. — Cenni su l'epos in Grecia e in Roma.

Prendo a scrivere la storia d'un genere letterario, al quale nemmeno i più dichiarati avversari d'ogni partizione arbitraria e convenzionale potrebbero disconoscere il diritto d'avere, in grazia d'un ragguardevole complesso di note specialissime, una trattazione sua propria; inquantoché, salve restando le ragioni per le quali il filosofo può affermare una e indivisibile nella sua essenza la poesia e del tutto individuale nella sua estrinsecazione concreta l'opera d'arte, è certo che, mentre altre distinzioni di forme poetiche non rispondono a reali e ben determinate differenze di caratteri, quella che comunemente si fa tra lirica, epica e drammatica, è per lo meno giustificata da una diversità facilmente riconoscibile negli atteggiamenti e ne' procedimenti di ciascuno di questi tre generi: sì che, nel caso presente, la semplice enunciazione del soggetto dovrebbe bastare perchè dell'opera a cui m'accingo fossero già implicitamente segnati i limiti precisi e sicuri. Ma sfortunatamente non è così; chè la smania delle classificazioni portò i trattatisti a scindere l'unità del genere epico e a stabilire una differenz tra epopea e poesia epica, col primo nome indicando i prodotti epici spontanei, opera dell'attività collettiva d'un intero popolo: col secondo quelli dovuti all'arte individuale d'un poeta e composti sul modello dei primi; quasi che, anche prescindendo dalla irragionevolezza di trarre a sensi diversi parole significanti nella lingua da cui derivano la cosa medesima, non fosse ovvio che i prodotti epici così detti spontanei ci appaiono tali, non perchè siano realmente dovuti a una vera e propria cooperazione di tutto un popolo, ma solo perchè in

Soggetto
dell'opera.
Critica
de le
distinzioni

essi l'arte dell'aedo e del rapsodo si fece con maggiore immediatezza interprete dei sentimenti e dei pensieri comuni; onde, come altri ben vide, è un errore « il voler separare recisamente e contrapporre l'una all'altra un'epica spontanea ed un'epica d'imitazione »; anzi « l'Ariosto, il Tasso, il Tassoni medesimo, si collegano per una catena non interrotta ai tentativi più rozzi ed elementari ». Ma come? obietterà qui taluno; non sono l'Ariosto, il Tasso ed il Tassoni i rappresentanti di tre differenti generi, cioè del poema cavalleresco, del poema epico e del poema eroicomico? È vero: la suddivisione dell'epopea in questi tre generi è generalmente ricevuta dai trattatisti ed io stesso debbo attenermi ad essa nel determinare i confini della mia trattazione: infatti, dicendo che scriverò la storia della poesia epica italiana, ho voluto precisamente dire che scriverò la storia di quella poesia di cui è massimo rappresentante Torquato Tasso. Ma è dessa legittima codesta suddivisione? differisce veramente il poema epico dal cavalleresco o romanzesco che dir si voglia? Esaminerò a suo luogo come i teorici dell'epica abbiano trattata e risolta la questione: qui intanto è conveniente ch'io esprima subito su tal punto il mio pensiero.

Poesia
epica
e poesia
cavalle-
resca.

Io penso che il disaccordo tra chi ammette e chi nega la differenza sia più apparente che sostanziale. Buoni argomenti stanno in favore dell'una e dell'altra tesi. secondo l'aspetto sotto cui il problema si considera. Certo l'*Orlando furioso* non è meno epico della *Gerusalemme liberata*; e in vero, quanto all'argomento, la guerra di Carlo Magno contro i Saraceni vale quella di Goffredo contro i Turchi, e, per di più, se l'epopea deve aver suo fondamento su leggende o storie che interessino il sentimento nazionale, soddisfa a tale condizione più il *Furioso* che la *Liberata*, perchè le leggende del ciclo carolingio avevano in gran parte conquistata la nazionalità italiana e, in ogni modo, le imprese d'un imperatore romano, quale era Carlo, toccavano più da vicino gli Italiani che non quelle d'un principe francese. Quanto al mirabile poi, si tratterà di un uso più o meno largo di certi elementi, quali gli incanti, le fate, i cavalli volanti e simili; ma, in fondo, differenza essenziale tra i due poemi non c'è nemmeno per questa parte. È ugualmente dicasi dello stile: ché basterebbe il solo esempio d'Omero, anche se non ci fosse quello dell'epica medievale francese, a dimostrarci che l'epopea non ri-

fugge dal comico e che quindi né il Pulci né il Boiardo né l'Ariosto sono meno epici del Tasso perché alternarono il fare solenne e dignitoso coll'umile e piacevole: in tutt'e tre vi sono canti di grandiosità veramente eroica, in tutt'e tre si risente l'influsso di quel classicismo in nome del quale, ai giorni stessi del Pulci, del Boiardo e dell'Ariosto, si tentò di far risorgere l'epopea di tipo omerico e virgiliano.

Ma se ci mettiamo a considerare le cose da un altro punto di vista, cioè avendo riguardo alle intenzioni degli autori, ci è pur d'uopo riconoscere ch'essi vollero di proposito tener vie differenti o, per lo meno, che al Tasso parve si potesse fare vera poesia epica solo quando si seguisse una linea di condotta diversa da quella dell'Ariosto. Posto così il problema, la distinzione tra poesia epica e poesia cavalleresca appare legittima in quanto voluta almeno da uno dei due poeti che dell'una e dell'altra specie diedero i modelli tipici: dico almeno da uno, perché non mi arrischio d'affermare che l'Ariosto abbia inteso di far opera molto lontana dai grandi esemplari dell'antichità, laddove indubbiamente il Tasso ebbe l'occhio non solo ai modelli classici, ma all'esempio che d'un poema regolare di tipo classico aveva dato il Trissino. Anzi, quando più sopra dissi che scriverò la storia della poesia epica di cui è rappresentante il Tasso, avrei potuto al nome del Tasso sostituire quello del Trissino, e meglio si sarebbe allora compreso che, ammesse due direzioni nello svolgimento della poesia epica in Italia, io mi propongo di narrare le vicende di quella che fa capo al Trissino e che può tener per sé l'appellativo di epica o eroica, perché all'altra, in grazia delle sue origini, meglio si conviene quello di cavalleresca o romanzesca.

E poiché il desiderio di riprodurre l'epopea classica in tutti i suoi particolari trovava un ostacolo nel soprannaturale pagano, che molti ebbero scrupolo d'imitare tal quale; ne avvenne che, quasi a compensare l'elemento mitologico di codesta esclusione, lo si fece materia di poemi particolari; ond'è che alla storia del poema epico sarò naturalmente portato ad intrecciar la storia del poema mitologico, che di quello può essere considerato come una propaggine.

Il poema
mitologico

Al bagliore intenso che raggia dalle grandi epopee nazionali fiorite nella giovinezza de' popoli e ancor oggi vibranti di vita, più fioca appare la luce che viene a noi dai prodotti

epici delle età posteriori, dovuti alla imitazione riflessa e nati, come frutti di serra, fuor di stagione e lungi dal terreno lor proprio. E però, pur riconoscendo che una catena non interrotta unisce le manifestazioni più recenti alle primitive, si è naturalmente tratti a confrontare le diverse condizioni in cui le une e le altre ebbero a sorgere, specialmente nei riguardi del nostro poema di tipo classico in rapporto con l'epopea greca, perché fu dessa l'esemplare su cui quello tentò di modellarsi. Di qui l'opportunità di richiamare brevemente alla memoria dei lettori alcune poche cose intorno all'origine e alla natura dell'epopea.

Origine
e natura
del-
l'epopea.
La
elabora-
zione
fantastica
d' i fatti
storici.

Quando si dice che l'epopea nasce dallo spirito del popolo, s'intende accennare a quella elaborazione a cui, per opera appunto della fantasia popolare, i fatti umani vanno soggetti non pur nelle età più vicine agli albori della civiltà, ma anche in quelle ch'entrano nel dominio della storia. Basta osservare ciò che avviene sotto i nostri stessi occhi tra le classi sociali che meno partecipano de' benefici della cultura e in cui la eccitabilità fantastica non è moderata e corretta dalla forza del vero, per vedere come facilmente e rapidamente i fatti subiscano una profonda trasformazione nel passar di bocca in bocca e nel diffondersi di paese in paese. Or è agevole immaginare quel che dovette accadere nei tempi primitivi, quando condizioni di vita ben diverse dalle nostre concorrevano non pur a lasciare del tutto libera la fantasia del popolo, ma ad aggiungerle sempre nuovi eccitamenti. E in vero, a qual popolo, per quanto barbaro, crederemmo possibile di negare il desiderio e l'ambizione di conservare le memorie del passato? Qual popolo può pensarsi privo di tradizioni nazionali e incurante di sapere chi furono, donde vennero, che fecero i suoi progenitori? Lasciando da parte il problema delle origini del mondo e considerando la vita del genere umano nel suo svolgimento, come una successione ininterrotta di momenti, ciascuno de' quali è, a sua volta, successivamente un domani, un oggi, un ieri, senza che l'attimo fuggente tutte travolga seco nell'abisso del tempo le reliquie dell'umana attività: vien naturale l'ammettere che anche nelle età da noi più remote, gli uomini abbiano avuto il costume di tramandare a' posteri la memoria degli antenati e delle loro gesta più insigni. Ma poiché codesta trasmissione dovette da principio farsi oralmente, è facile comprendere a quale processo d'infinte alterazioni i fatti siano stati

via via soggetti, sia per l'azione trasformatrice della fantasia popolare, sia per l'influenza esageratrice dell'orgoglio nazionale. Le rivalità e le guerre tra tribù e tribù, tra gente e gente, ebbero naturalmente una parte preponderante nella vita dei popoli primitivi: di qui procede che le più antiche memorie delle nazioni sono avvolte nelle fantastiche nebbie di leggende guerresche e che i forti, i generosi, i figli della gloria appaiono tra quelle nebbie ingigantiti. La trasformazione della verità storica in leggenda è nella vita dei popoli primitivi un fatto altrettanto normale, quanto per noi, sempre nel campo della storia, il rispetto per la verità obiettiva: anzi noi con la nostra pretesa di assoluta obiettività, ci mostriamo quasi quasi più ingenui; perché in verità dovremmo riconoscere che anche noi alla narrazione de' fatti portiamo, poco o molto, un elemento subiettivo, per cui, pur rimanendo fedeli alla verità, li mettiamo sotto una determinata luce, li guardiamo da un determinato punto di vista, diamo di essi un giudizio e, valutandoli, manifestiamo, volere o no, le nostre inclinazioni, il nostro carattere, le nostre idee; e questo è lavoro subiettivo, il quale, fatta la debita parte alle ragioni de' tempi, somiglia un poco a quella trasformazione fantastica de' fatti, nella quale i popoli primitivi impressero così fortemente i loro caratteri nazionali. Sotto un certo rispetto la leggenda è vera tanto quanto la storia, perché esprime il modo nel quale un popolo primitivo sentì i fatti e la visione che n'ebbe; essa, meglio che una narrazione esatta e fedele, ci rivela l'anima stessa di quel popolo nell'atto di esplicare tutte le sue giovanili energie. Poiché dunque la trasformazione fantastica de' fatti, che diede nascimento alla leggenda, è una naturale conseguenza di quel culto delle memorie avite che non può mancare presso nessun popolo, e poiché la leggenda è l'elemento essenziale d'ogni epopea; ne viene che il canto epico deve considerarsi come germogliato, per virtù d'un processo d'elaborazione fantastica, dal grembo stesso della storia.

Come non vi possa essere epopea senza leggenda è facile comprendere quando si pensi alla natura stessa della poesia. La distinzione che comunemente si fa tra poesia soggettiva e poesia oggettiva, comprendendosi nell'oggettiva l'epica, e convenzionale, inquantoché la poesia è tutta quanta soggettiva, consistendo essa non già in una semplice imitazione della natura, sì bene nella maniera essenzialmente personale in cui un dato

Della
natura
poetica
de' fatti.

uomo, fornito di certe doti speciali, vede e sente la natura. Quando parliamo di poesia potenziale a proposito d'un personaggio o di un fatto storico, vuol dire che già per noi s'è avverata una visione tutta nostra di quel personaggio e di quel fatto: tanto è vero che, mentre noi li proclamiamo poetici, altri non troverà in essi nulla di poetico. E chi non sa come dalle cose possa scaturire un'onda di poesia fresca, quando ci si accosti ad esse con lo spirito disposto alla visione, alla intuizione fantastica? Ciò premesso, si può ricavarne una conseguenza pel caso particolare dell'epopea. Che là dove un'epopea ebbe vita, se ne ricerchino le origini studiando come dai fatti storici essa abbia potuto svolgersi per una elaborazione fantastica di quelli, sta bene; ma che in quei paesi dove epopea non ci fu, se ne ricerchi l'embrione nelle leggende locali e la si voglia come scoprire esistente in potenza, mi pare fatica sprecata, perchè ciò equivale a voler stabilire la natura più o meno poetica dei fatti e la loro maggiore o minore capacità ad essere trasformati in poesia; la qual cosa è impossibile. Inquantochè i fatti storici, per sè, non sono poetici o antipetici, ma diventano poesia sotto l'azione della fantasia o d'un popolo o d'un artista. I fatti di Carlo Magno sono divenuti epopea pel modo nel quale furono espressi da cantori di popolo: ma non è a dire ch'essi, per sè, fossero più poetici di altri fatti dai quali non sbocciò alcun fiore d'epopea. Quando io giudico poetico un fatto, lo giudico tale perchè io ne ho una visione fantastica nella quale esso è già, poco o molto, alterato; e se io fossi un artista e sapessi esprimere quella visione, ecco che il fatto apparirebbe poetico anche agli altri. Ma finchè questa visione rimane inespressa, ad altri quel medesimo fatto potrà apparire del tutto muto e privo di poesia. Or dunque perchè da un fatto vero possa sgorgare poesia è necessario l'intervento della immaginazione e del sentimento, che lo investano della lor luce. Se le gesta di Garibaldi ci appaiono poetiche anche nelle pagine d'uno storico fedelissimo, gli è perchè quello storico le ha sentite e vedute attraverso la fiamma della sua fantasia e del suo cuore. Se vi può essere disparità d'opinione quanto alla natura della storia, sostenendo alcuni ch'essa è scienza, altri ch'essa è arte, il dibattito trova la sua ragion d'essere nel fatto innegabile che d'un medesimo avvenimento, narrato in tutti i suoi particolari esattamente, uno storico può far risultare l'elemento poetico, un altro no. Chi vorrà negare

la qualità d'artista allo storico che sappia, non pur narrare i fatti con esattezza, ma colorirli e animarli così da far vibrare le fibre più segrete della nostra anima? E chi potrà garantire che nel far questo egli non abbia sacrificato un po' della verità, gettandone qualche granellino nel fuoco del suo cuore, donde vaporavano gli incensi della poesia?

Non è poetica la narrazione alla quale manchi l'elemento fantastico; quindi non può esservi epopea se non dove vi sia leggenda. Ora, poichè nè' popoli primitivi la creazione delle leggende è da considerare come un fatto non pur naturalissimo, ma di alto interesse nazionale; non c'è bisogno di cercare la genesi dell'epopea ne' miti. E bensì vero che anche i miti fiorirono dalla fantasia de' popoli primitivi per una ragione spirituale che molto da vicino li interessava, dacchè essi, non potendosi render ragione de' fenomeni naturali, trovaron la via a quietare le lor paure e a soddisfare il loro desiderio di sapere, col fingersi la terra popolata di esseri divini; ma il fatto che nel mito la divinità è ridotta a forme e proporzioni umane, ci dice come l'uomo abbia preso sempre se stesso quale misura delle cose, e come l'aver umanizzato gli dei implichi la persuasione di poter esso elevarsi verso il cielo. Credere che l'epopea derivi dal mito, cioè che i fatti su cui essa si fonda siano semplici espressioni simboliche di fenomeni naturali, sarebbe come credere che l'uomo abbia dimenticato se stesso e le cose sue di fronte al mistero della natura. Questo mistero certo lo avrà preoccupato; ma in fine egli lo spiegò prendendo le mosse da sé e dalle cose sue: dunque è di qui che, insieme con la creazione de' miti, deve essere proceduta la creazione dell'epopea. Nato insieme con lui, il canto epico accolse poi in sé il mito, e questo non riuscì a dar origine a epopee prettamente mitologiche se non in epoche relativamente tarde. E tanto più codesta origine umana dell'epopea è da tenersi per sicura, inquantochè se ne ha la riprova in ciò che avvenne per l'epopea medievale francese con la formazione d'un ciclo così ricco di leggende intorno a un personaggio di cui la storia ci ha tramandato precise notizie. Chi nello studiare il modo in cui nacque la leggenda epica di Carlo Magno, non intuisce che in maniera analoga dovette nascere, poniamo, la leggenda della guerra di Troia?

Dunque la storia è il seme da cui germoglia la superba pianta dell'epopea, ed essa contiene virtualmente e in embrione

Il mito.

Element
principa
dell'
l'epopea.

tutti gli elementi che si svolgeranno più tardi nel canto epico. Solo i fatti che ridondano a onore della nazione sono tramandati ai posteri, ed ecco che il canto epico è esaltazione delle glorie nazionali; solo le virtù eminenti meritano d'essere additate ad esempio, ed ecco che il canto epico se ne fa banditore, celebrandole e quasi divinizzandole. L'orgoglio di razza, l'ambizione de' potenti, il sentimento religioso fanno poi il resto nella trasformazione fantastica del fatto storico, ed ecco che l'epopea è l'apoteosi d'una gente di fronte a un'altra, la glorificazione d'una schiatta considerata tra l'altre come più potente, la consacrazione d'una vittoria conseguita per l'intervento e la forza d'una volontà superiore. Soggetto nazionale, eccellenza di virtù negli eroi, superiorità d'una nazione sopra un'altra, aiuto celeste d'ambo le parti: codesti elementi, scaturiti dal fatto storico per virtù della fantasia popolare, divennero essenziali alla poesia epica posteriore, la cui tecnica dunque, ha le sue ragioni d'essere e la sua giustificazione in ciò che, come s'è detto, i prodotti epici posteriori sono, in fondo, i legittimi eredi delle così dette epopee spontanee.

Si vedrà in un capitolo speciale come i trattatisti dell'epica abbiano teoricamente stabilite le qualità e i caratteri d'un poema eroico in rapporto all'epopea omerica: qui giova intanto fissar bene questo concetto, che la vera differenza tra le epopee così dette spontanee o popolari e le artificiali o letterarie consiste in questo, che le une ebbero vita quando tra il poeta e il mondo eroico da lui cantato era piena corrispondenza di spiriti, di costumi, di vedute, onde nell'epopea batteva veramente co' suoi gran palpiti il cuore del popolo e vi cantava con accento gagliardo la sua gran voce; laddove le altre, mancando loro questa rispondenza con l'ambiente, sonarono come voci d'oltretomba, più o meno deboli, secondo la virtù evocatrice del poeta, e senza ridestare echi vivaci ne' cuori e nelle fantasie: frutti fuor di stagione, ho detto, come fu tutta la poesia epica italiana.

Belle grandi epopee nazionali, quella che più direttamente ci interessa per il nostro soggetto è la greca: essa fu il gran modello a cui s'ispirò la poesia epica latina e l'italiana: fermiamoci quindi un poco a considerarla.

Prima che all'orizzonte della civiltà ellenica apparisse il sole radioso dell'epos, le montagne, le valli e la coste dell'Ellade

echeggiarono di canti lieti o tristi, intonati o da cori di vergini e garzoni con l'accompagnamento della danza o dagli aedi. Sono gli aedi nella società omerica una classe privilegiata come quella dei sacerdoti: siedono accanto al re dopo questi e prendono parte ai conviti, che sono un complemento de' sacrifici e quindi una funzione di stato. Al convito l'aedo, facendosi interprete del sentimento degli astanti, celebra gli dei e gli eroi, ed è la voce del dio che canta per le sue labbra: in tali momenti l'aedo compie un alto ufficio d'ordine pubblico. Egli ricordando le glorie del passato alla generazione in mezzo alla quale vive, si fa al tempo stesso specchio e testimonia delle costumanze, delle idee, delle tendenze di quello. Nel canto aedico, dunque, il popolo sentiva fremere l'anima sua; e quando dal canto aedico germogliò rigoglioso l'epos, in questo il popolo contemplò, obiettivamente raffigurate, creazioni a cui aveva, benché vagamente, coscienza d'aver in qualche modo cooperato. Ma quelle evocazioni così come ci si presentano, mirabili gemme d'un fulgido diadema, presuppongono la tecnica d'un poeta: il poeta ha saputo esprimere il suo mondo ed ha quindi compiuto opera d'arte. Né del tutto inconsciamente, ché se l'aedo mirava a toccar col suo canto l'anima degli ascoltatori, non so perché uguale intendimento (ed è intendimento che implica una elaborazione artistica) non avesse anche il cantore dell'epos. L'arte omerica è il frutto d'un'assoluta libertà d'istituzioni, è il prodotto d'un vigor giovanile che s'espande in tutta la sua pienezza, è l'espressione calda, robusta, suggestiva d'un mondo esteriore veramente sentito: il genio del poeta in tali condizioni poté far quello a cui più tardi non valse sforzo d'arte, calor di fantasia, fiamma d'ispirazione.

Così la società fiorita nell'Ellade tra il 1200 e l'800 a. C. ebbe nell'epos omerico la sua viva rappresentazione: coi poemi ciclici, non giunti sino a noi, si chiude l'età della creazione epica. Più tardi, accanto alla storia e alla filosofia, s'ha un'altra epopea, ma non fatta per essere cantata dagli Omeridi e dai rapsodi, si bene per essere letta: Paniazi scrive una *Etyklea*, Cherilo la *Guerra di Serse*, Antimaco di Colofone una *Tebaike*. Più tardi ancora con Apollonio Rodio s'ha l'epopea erudita, e nell'estremo tramonto della civiltà ellenica, quando già s'appressava lo sfacelo dell'Impero romano, su cui quella civiltà s'era diffusa, perdendo, nell'estendersi, del suo primitivo vigore; l'epopea greca manda gli ultimi e fiochi balenamenti

L'epos
dopo
Omero

coi *Paralipomeni d'Omero* di Quinto Smirneo, con la *Gigantomachia* d'un Claudiano, con una *Elemiomachia*, finché Nonno Panopolitano nelle sue *Dionisiache* canterà l'episodio di quel fulgido mondo di visioni, di fantasie, di chimere, onde lo spirito ellenico aveva gioito nel profumato maggio della sua vita di sogni e di poesia. L'epopea, abbiamo detto, nacque dal fatto umano e non dal mito; tanto è vero questo, che, quando il mito, accolto in quella come elemento, la pervase tutta quanta, usurpando in favor degli dei i diritti dell'uomo, essa s'esaurì ben tosto e si spense. Rivolgendosi indietro verso tempi ormai lontani, Nonno col supremo sforzo di chi tenta strappare alla rapina del tempo le reliquie d'un passato radioso, rievoca le serene immagini, le forme seducenti, i puri fantasmi creati dalle antiche età: li rievoca, aedo solitario, il cui canto non ha eco in anime pronte ad accendersi e a vibrare, ma si spande intorno freddamente, sopraffatto e vinto dalle lugubri voci di turbe inneggianti al altro Iddio che a Dioniso dalle tre vite.

L'epos in
Roma.

Erudita divenne l'epopea coll'aprirsi dell'età alessandrina, e poichè alle opere ch'essa produsse s'inspirarono i primi poeti epici di Roma, così anche l'epopea latina fu erudita fin dalla sue origini. Non già che i canti religiosi, campestri, conviviali, eroici e funebri in uso presso gli antichi Romani non avessero in sè tanto vigor di vita da poter dare origine a un peso nazionale simile a quello dei Greci; ma la cultura ellenica diffondendosi pel mondo romano fu d'ostacolo allo svolgersi d'una poesia d'indole schiettamente popolare; onde il primo tentativo epico, tra i Romani, è rappresentato dal rifacimento dell'*Odissèa* di Livio Andronico. Nevio poi, prendendo a soggetto d'una sua epopea un'impresa nazionale, la prima guerra punica, s'attenne all'imitazione greca quanto al contenuto mitico. E se Livio Andronico e Nevio si servirono del prisco verso saturnio, Ennio, l'Omero latino, prese a cantare le gesta romane dall'origine dell'Urbe nell'esametro importato dai Greci, mentre in prosa greca narrava contemporaneamente i medesimi fatti Fabio Pittore. Tutto ciò dimostra che l'epos in Roma nacque con carattere spiccatamente letterario: il che non vuol dire, peraltro, ch'esso non avesse anche un carattere nazionale e che non trovasse rispondenza nell'anima romana: erano glorie della patria, le glorie degli Scipioni, dei Fulvi, dei Cecili Metelli, e l'orgoglio di razza poteva troppo su tutto il popolo perchè patrizi e plebei, divisi nelle lotte politiche, non doves-

sero trovarsi concordi nella esaltazione de' fatti nazionali; onde, anche se il poeta degli *Annali* cantava troppo altamente per la moltitudine, tuttavia egli era l'interprete di sentimenti comuni a tutta la nazione. Nonostante, dunque, la forma erudita, non mancò all'epos romano, fin dalle sue origini, quella corrispondenza con l'ambiente, dalla quale viene al canto del poeta calore e vita. Ond'è che nazionale negli spiriti e negli intendimenti è pur la grande epopea di Virgilio, sebbene gli elementi che la costituiscono siano da riconoscere, nella loro essenza, come importazione straniera. Infatti l'analisi critica del mito d'Enea, quale si localizzò nel Lazio, dimostra com'esso abbia avuto nascimento dalla tradizione e dalla cultura greca, e come sia stato accolto nella narrazione ufficiale delle origini di Roma in epoca non vetustissima, e cioè circa il secolo IV a. C., diventando il titolo di nobiltà più caro al popolo romano e la base più legittima alle aspirazioni della gente Giulia. Virgilio sentì tutta la grandezza, la maestà, il prestigio del nome di Roma, e, pur tenendo l'occhio ad Onero, seppe essere vero poeta nazionale: sentì tutta la virtù epica della tradizione e a quell'afflato l'anima sua mite, semplice, soave seppe nel canto eroico trovare accenti ben degni d'essere uditi dai conquistatori del mondo. Con Virgilio l'epos attinse nella letteratura latina il fastigio supremo; poi, la tradizione nazionale avendo dato quel tanto di poesia ch'aveva in sé, l'epopea o si rifugiò nel mondo de' miti con Ovidio, Stazio e Valerio Flacco, o scese audacemente a far le sue prove sul terreno de' fatti storici lontani o prossimi con Silio Italico, Lucano e, più tardi, Claudiano: epos mitologico ed epos storico, le due forme che prese la poesia epica italiana quando, con la Rinascita, inizia stentatamente, tra i triboli e le angustie della imitazione, la sua povera vita, dopo un lungo periodo di silenzio rotto solo qua e là da poche e timide voci; periodo di ben dieci secoli, che giunge fino all'*Africa* del Petrarca — che costituisce per dir così quella preistoria del poema epico italiano di tipo classico, dalla quale io prenderò appunto le mosse.

CAPITOLO PRIMO

La preistoria della poesia epica italiana fino al sec. IX.

Dall'*Africa* del Petrarca al *Punica* di Silio Italico. — L'epos nella Rinascita. — L'Italia non ebbe un'epopea nazionale? — Ragioni di tale mancanza. — Il classicismo e la scuola soffocarono ogni libera ispirazione. — Leggende medievali di contenuto classico. — Leggende riferentisi a fatti della storia italiana medievale: ciclo atilano, ciclo teodericiano, ciclo longobardo.

Dal-
l'*Africa*
al
Punica.

Da quarantadue anni Francesco Petrarca era morto, quando, nel monastero di S. Gallo presso Costanza, Poggio Bracciolini scopriva, tra altre opere antiche, il *Punica* di Silio Italico. Dopo quattordici secoli la tromba epica, che aveva esaltato il vincitore d'Annibale nel vespero triste della grandezza di Roma, ridestava echi d'ammirazione e d'entusiasmo, che negli animi de' commossi adoratori dell'arte classica dovettero sopraffare quelli non troppo vivi in vero, suscitati dal poema latino del solitario di Valchiusa. Così negli albori crepuscolari dell'Umanesimo vediamo disegnarsi quasi fatidica, all'orizzonte, la grande figura del secondo Scipione, quale, tra le nebbie dense dell'età neroniana, l'aveva rievocata Silio, a conforto della tristezza presente, a vaticinio della grandezza futura. Nel nome d'uno de' suoi figli più grandi Roma riprendeva la sua tradizione letteraria, riannodava la catena delle sue glorie poetiche: la riannodava tornando con impeto d'amore a quell'epos che, com'era stato nazionale per i contemporanei di Virgilio, ridiventava tale per chi si sentiva affratellato a quelli nel culto delle passate grandezze. Perocché agli ardenti e infaticati risuscitatori del mondo classico, persuasi d'aver la missione providenziale di rialzar dalle rovine il gigantesco edificio distrutto dai barbari, dovean sembrar argomenti essenzialmente nazionale i fasti dell'Urbe e però in tutto degni d'esser presi a materia di quel genere di poesia che canta ed esalta le memorie più sere alla nazione.

Ma l'epos che fiorì in quella meravigliosa rinascita dell'antichità dovuta all'Umanesimo, se fu nazionale negli spiriti e nelle forme per la numerosa schiera di studiosi che con metà dell'anima loro vivevano tra gli dei dell'Olimpo e i ruderi del Foro romano; non poteva avere accenti vivi per la moltitudine, non poteva essere popolare: era una voce che veniva troppo dall'alto per essere intesa dalla gente di nessuna o poca cultura; e del resto dalle piazze, dai mercati, tra il romor della fervida vita quotidiana, giungeva agli orecchi del popolo la voce d'un'altra epopea, che, sebbene non nazionale d'origine, aveva ben presto conquistati gli animi d'un numero grande d'ingegni uditori, che, non potendo gustare il piacere d'udir celebrate in sonanti e trionfali esametri le gesta dei conquistatori del mondo, si contentavano o d'ascoltarne un'eco tievole e stranamente infedele sulle labbra de' cantastorie o d'ammirare, invece di quelle, le imprese più fantasticamente maravigliose di Carlo Magno e de' suoi paladini.

L'epos
neua
Rinascita

Dunque l'epos che risorgeva col Petrarca, annunziando l'aprirsi d'un'età nuova, era nazionale in quanto esprimeva la coscienza del vincolo indissolubile onde il latin sangue gentile era legato alla stirpe progenitrice; ma rimaneva estraneo al popolo, il quale aveva accolta e fatta sua una materia epica d'origine straniera. Ma perché mai il popolo italiano non aveva saputo crearsi un epos veramente nazionale, cioè fatto di elementi o tratti dal patrimonio delle sue antiche memorie, e quindi romani, ma da lui stesso elaborati secondo il vario atteggiarsi della sua coscienza ne' vari tempi; o desunti dagli avvenimenti della sua vita secondo le impressioni e gli stimoli del sentimento e della fantasia? Perché da noi non s'ebbe una fioritura di poemi volgari su materia veramente nostra, come s'ebbe in Francia? A che attribuire un tale difetto? alle attitudini della nostra mente? alle inclinazioni del nostro spirito? alle condizioni della nostra vita nazionale? Che cosa avvenne di noi in quei secoli durante i quali si andarono altrove maturando i germi d'una produzione epica tanto rigogliosa? Che cosa fu delle nostre glorie antiche, de' nostri fasti recenti, de' nostri dolori, delle nostre speranze, de' nostri entusiasmi, di tutta insomma la nostra vita, ne' secoli che corsero dalla caduta dell'Impero al secolo XIV?

L'Italia
non ebbe
epopea
nazionale.

Chi a codeste domande rispondesse col dire che noi, pur attraverso a tutte le tempeste dell'età di mezzo, rimanemmo,

Ragioni
della
mancanza

nel fondo dell'anima, romani, indicherebbe a un dipresso la ragion vera per la quale l'Italia non ebbe allora un'epopea nazionale. Le alluvioni barbariche, se in ogni parte della penisola lasciarono sedimenti ed esercitarono influssi, non valsero a cancellare i caratteri primigeni della stirpe, non riuscirono a mutare le inclinazioni naturali dell'indole italica, non isnaturarono nonna i legittimi eredi della gente latina. E come questa, a differenza delle immaginose stirpi elleniche, non aveva saputo creare un epos di carattere veramente popolare, così nel medio evo dalla fantasia e dal cuore del popolo italiano non s'elevò il canto epico a celebrare, con ardore di giovinezza, le glorie e le memorie della nazione. Tuttavia, come ai Romani non fecero difetto leggende relative ai tempi più lontani della loro storia, così n'ebbero pure in gran copia gli Italiani dell'età media; ma si a quelli che a questi mancò la virtù di comporle e atteggiarle a epopea. Nei Romani il prevalente spirito pratico represses o raffrenò ogni slancio dell'animo popolare verso i sogni della fantasia; negli Italiani il prevalente spirito classico incespò la libera manifestazione delle nuove energie spirituali nate dal connubio del mondo antico con le giovani e forti razze del nord.

Il classi-
cismo
e la
scuola.

E in vero, se noi prendiamo a considerare il patrimonio leggendario dell'Italia medievale, ci apparirà subito evidente il predominio che ha in esso l'elemento classico, e vedremo d'altra parte come quasi sempre là dove per effetto d'una elaborazione fantastica si sarebbe potuto svolgere frammenzo al popolo una epopea, è intervenuto, a soffocare ogni fermento d'ispirazione spontanea, il desiderio, lo sforzo d'imitare, di riprodurre le forme antiche, gli antichi modelli. Nella terra che fu culla della civiltà latina, la tradizione classica ebbe impero e culto, più o meno, anche per tutto il medio evo: dovunque fu una gloria da esaltare, una sventura da piangere, ivi la voce del cantore di popolo, se pur avesse voluto farsi interprete della gioia o del dolore comune, avrebbe dovuto gareggiare con la dotta solennità d'un chierico, alunno di Virgilio, di Lucano, di Stazio; non così in Francia il troviero celebratore d'eroi nella lingua del popolo: non così, nella stessa Italia, il cantastorie che, al popolo narrando i fatti di Carlo Magno e de' paladini, non aveva a competere con un poeta di scuola, perché quelle storie venute d'oltr'Alpi non erano ritenute in genere degne della musa latina. La scuola, facendosi conserva-

trice della tradizione classica e cercando quindi d'impedire, per quanto le fu possibile, le alterazioni e i travisamenti delle primitive memorie, esercitò, più o meno, un'azione precisamente contraria a quella che la fantasia popolare, lasciata del tutto libera, avrebbe potuto esercitare. E poichè tale azione della fantasia popolare, se si fosse esplicata senza alcun impaccio di classicismo scolastico, sarebbe stata la genuina espressione del modo di sentire e di pensare del popolo italiano e avrebbe rappresentato direi quasi il naturale svolgimento della sua psiche; è chiaro che la tradizione classica conservata dalle scuole medievali è da considerare non già come effetto delle vive energie che andavano sviluppandosi tra il popolo, ma anzi come un residuo del retoricume e dell'accademismo dell'età imperiale, che fu più che altro d'ostacolo al libero svolgersi di quelle energie.

Giova qui richiamare alla memoria del cólto lettore alcune poche cose, del resto ben note, sull'influsso della civiltà romana nel medio evo e sulle strane metamorfosi a cui andarono soggette le memorie di Roma e del suo impero. Per ciò che riguarda la cultura, un'attenta disamina de' fatti dimostra che non mai, anche nel più fitto delle tenebre che s'addensarono in quell'età sull'Italia, la fiaccola del pensiero latino cessò di spandere intorno la sua luce, illuminando sia pur solo una breve schiera di eletti destinati a rappresentare, tra la generale ignoranza e rozzezza, la continuità della vita intellettuale latina. Se nello sfacelo del mondo antico molta parte del patrimonio artistico e letterario, accumulato da Roma sotto l'azione della civiltà ellenica e nonostante le poco propizie disposizioni del suo genio eminentemente pratico, andò perduta, purtuttavia non venne mai meno durante il medio evo l'ammirazione, anzi dirò meglio il culto degli scrittori latini, e le opere che nel grande naufragio si salvarono, ebbero sempre lettori studiosi e appassionati, specialmente tra gli ecclesiastici; tra quegli stessi ecclesiastici che, dopo essersi imbevuti di classicismo pagano, andavano proclamando pestifere alla salute dell'anima le opere degli antichi.

Avremo occasione tra poco di vedere come ne' monumenti poetici del medio evo, di tra gli sterpi e i rovi della barbarie, si manifesti costante la tendenza a usurpare, magari fuor di proposito, i modi e gli atteggiamenti degli scrittori antichi, i cui nomi frattanto non sonavano ignoti nemmeno al volgo,

Influsso
della
civiltà
latina
nel medio
evo.

Leggende
medievali
di
contenuto
classico.
Memorie
romane.

che, secondo suo costume, andava intessendo intorno ad essi leggende, confondendo persone e tempi, travisando fatti e parole, esagerando vizi e virtù, attribuendo a uomini qualità e sentimenti inverosimili, con quella logica tutta propria della sua fantasia, per cui diventa naturale l'assurdo, facile l'impossibile, necessario l'irrazionale. Così ebbero origine le tante favole che sui più famosi scrittori di Roma e anche della Grecia corsero nell'età di mezzo e che anche i dotti non di rado accoglievano quali verità accertate, come fe' Dante per Virgilio, dicendolo disceso altra volta all'*Inferno* (*Inf.*, IX, 23)

Congiurato da quella Eritton cruda
Che richiamava l'ombre a' corpi sui;

e per Stazio, presentandocelo salvo nel Purgatorio perché convertito alla Fede, conforme alla tendenza medievale di cristianeggiare gli scrittori pagani vissuti ne' primi secoli dell'era nostra. E insieme co' suoi luminari delle lettere e della filosofia, Roma vide tutte le sue tradizioni leggendarie e la sua storia fondersi nel gran crogiuolo della fantasia popolare, mescolarsi con elementi eterogenei e diventar quasi irriconoscibili per impronte disformi dalla loro indole originaria. Così l'onore di aver dato principio alla gente romana è tolto ad Enea e attribuito a Noè, vale a dire a colui che, per aver restaurato il genere umano dopo il diluvio, può considerarsi come un secondo Adamo, e di Roma è fatta, non pur la città che apre la lunga serie delle umane generazioni, ma quella ancora che non avrà fine giammai, se prima non giunga il giorno della finale dissoluzione del mondo: Roma, l'eterna, non può cadere per forza di nemici, perché la sua esistenza è protetta da potenze soprannaturali e magiche, e in lei tutto è maravigliosamente ordinato ad alti fini provvidenziali. Essa compie nel mondo una missione assegnatale da Dio, e l'imperialismo così diffuso nel medio evo si collega appunto con la credenza di questa missione fatale, perché specialmente sotto gli imperatori Roma aveva conseguita la massima estensione del suo dominio, onde intorno ad essi, più che intorno agli uomini e ai fatti della repubblica, le fantasie medievali si sbizzarrirono, tanto da accrescerne la serie con l'intrusione di alcuni del tutto immaginari.

Ben difficile sarebbe il dire quali di tante e tante leggende siano nate proprio in Italia e quali si siano formate al-

trove; certo è che anche le importate si diffusero rapidamente tra noi diventando patrimonio nazionale, ma in pari tempo rivestendosi d'una non so qual vernice dottrinale e letteraria, come del resto le indigene: fenomeno codesto dovuto alla già notata prevalenza dello spirito classico, per cui ogni profumo di sentita e viva poesia, venuta dall'anima del popolo, manca a tante tradizioni che pur ebbero carattere ed interesse di tradizioni nazionali.

Per ambiziosa vaghezza di vantare origini troiane, non ci fu, può dirsi, città italiana che non si proclamasse fondata da qualche compagno o discendente d'Enea: eppure d'un tanto fantasticare di remote origini e d'eponimi vetusti non si risentì quasi affatto, a quanto pare, la Musa del popolo. Guardate: Padova si gloria di dover i suoi natali ad Antenore: la tradizione è antica e profondamente radicata: ancor oggi il volgo addita la tomba dell'eroe. Ma non fu già la fantasia ingenua della moltitudine che creò la leggenda di quel sepolcro, bensì l'illusione archeologica d'un dotto padovano del secolo XIII, Lovato de' Lovati, al quale l'amor delle cose antiche fece credere d'Antenore il cadavere d'un soldato unghero del secolo IX. L'urna veneranda ebbe dal popolo onori solenni e divenne uno de' monumenti più insigni della città: ma, ahimé, che non accese a egrege cose anima alcuna di poeta! Parecchi anni appresso l'autore d'un carme latino sulla dedizione di Treviso e sulla morte di Cangrande I della Scala, rammentava la scoperta del Lovato offrendocene ragguagli, di poema degnissimi e d'istoria: narrava cioè di certa scrofa che, nello smuovere al modo suo del fimo, trovò un avello antico, ne ruppe la pietra, ne trasse fuori una coscia imbalsamata e la portò tra l'abitato, richiamando l'attenzione de' cittadini, i quali, seguite le pedate della scrofa, rinvennero un'arca di cipresso, entro la quale era un cadavere e sotto il capo di questo una lamina di rame attestante che quegli era Antenore fondatore di Padova. Ci sia o no in questo racconto, quale suona ne' circa quaranta esametri dell'anonimo verseggiatore, un'intenzione burlesca (e la motteggiatura starebbe nell'intervento di quella scrofa che ai Padovani rivela la lor derivazione da Troia!), poesia di certo non ce n'è!

Esempio
di
leggende
sulla
origine
di
una città

Se non sempre, come qui, la nobiltà d'una vecchia tradizione fu contaminata dal fetore d'un brago, quasi sempre la leggenda di contenuto classico o s'inaridì nella erudizione pe-

Vari cieli
di
leggende
d'origine
classica
e
medievale

dantesca o si svisò nel mescolarsi con elementi romanzeschi di carattere medievale. Così, mentre il Lovato, fervido propugnatore in Padova delle lettere classiche, pur non isdegnava di cantar in esametri latini d'Isotta la bionda, le storie troiane correvano per l'Italia ne' travestimenti cavallereschi di Benedetto di Saint-More e di Guido delle Colonne e s'avviavano ad acquistar profumo d'arte squisita in quelli di Giovanni Boccaccio; e vi correvano le riduzioni romanzesche delle leggende tebane e di quelle intorno ad Alessandro Magno. E tutte codeste narrazioni fantastiche, in cui eran confusi insieme gli elementi classici e i cavallereschi, divennero patrimonio de' cantori di piazza, che per lungo tempo rallegrarono il popolo coi loro *cantari*. Così, se al tempo di Cacciaguida, cioè tra il sec. XI e il XII, la buona madre di famiglia, come Dante dice (*Par.*, XV, 124):

... traendo alla rocca la chioma
Favoleggiava con la sua famiglia
Dei Troiani, di Fiesole e di Roma;

più tardi un cantastorie, esponendo a' suoi ascoltatori tutto il ricco suo repertorio, si vantava di poter narrare non solo i fatti del Vecchio e del Nuovo Testamento, ma quelli altresì di Troia, di Tebe, di Tesco, di Alessandro, di Roma e. manco a dirlo, della Tavola Rotonda e di Carlo Magno, e diceva che

Le storie di Roma son per certo
Con verità d'ogni cantare il fiore.

E ne' secoli XIV e XV furono assai numerosi i rifacimenti di carattere popolare delle grandi opere poetiche della letteratura latina, come, per esempio, dell'*Eneide*, della *Tebaide* e delle *Eroidi* d'Ovidio, delle quali, s'ha nel Quattrocento una versione poetica in ottava rima di Domenico da Montecchiello,

El monco, zoppo, pover vecchierello,

uno de' tanti canterini di piazza, il quale dipingendo sé in quel verso, ci dà un'idea di ciò che dovean essere i più de' suoi confratelli.

Come non diedero origine a un'epopea nazionale le memorie e le reliquie del mondo antico, che pur erano elementi connaturati all'essere nostro di figli primogeniti di Roma; così nemmeno le vive commozioni, i forti sussulti, i caldi entusiasmi, i subiti sconcerti della nostra avventurosa vita politica valsero ad accendere la imaginazione e il cuore del popolo e a susci-

tarne fervido il canto. Qui potrebbe sembrar opportuno di additare tra i fatti della nostra storia medievale quelli che, o nella loro realtà storica o nella elaborazione fantastica cui andarono soggetti, avrebbero potuto dar origine a un'epopea nazionale, se le condizioni dell'ambiente fossero state a ciò propizie. Se non che a questo proposito, richiamandomi alle considerazioni fatte in principio sopra la natura poetica de' fatti, credo di dover aggiungere qualche altra osservazione.

L'alterazione fantastica dei fatti storici non attribuisce ad essi la qualità di poetici, poichè in tal caso tutte le leggende dovrebbero dirsi poetiche, con che s'ammetterebbe che tutte abbiano effettivamente dato luogo a poesia. Ora anche per le leggende è da ripetersi quel che s'è detto de' fatti: non la leggenda in sé è poetica: divien tale quando trova una espressione che suscita in noi una visione e un sentimento. Dunque, esaminare i fatti della storia italiana medievale e le leggende allora formatesi, per vedere quali tra queste e tra quelli avevano in sé elementi poetici atti a dar origine a un'epopea, sarebbe cosa vana; e chi credesse di poter fare una simile classificazione di fatti e di leggende, s'illuderebbe. Quando si dice che quel tal fatto avrebbe potuto dar origine a un canto epico, non si fa che oggettivare nel fatto la propria impressione, attribuendo alla natura di quello ciò che invece spetta unicamente al nostro sentimento, alla nostra fantasia. Contuttociò la ricerca può farsi anche nel campo della nostra storia medievale e del nostro patrimonio leggendario per questo che, se da noi non sbocciò un'epopea che fosse espressione del lavoro fantastico di tutto il popolo, s'ebbe di certi fatti e di certe leggende qualche riflesso in prodotti artistici contemporanei di carattere individuale, oppure una tarda elaborazione per opera di poeti che di là presero la loro materia.

Di quei fatti e di quelle leggende si parlerà ora brevemente, considerando nel presente capitolo quella parte della storia medievale che va dalla caduta dell'Impero sino a tutto il secolo IX, e nel capitolo seguente prendendo a esaminare l'altra parte che va dal secolo X al XIV — i prodotti della poesia storica di carattere epico-classico che vi si riferiscono.

E cominciamo dalla invasione degli Unni. Intorno ad Attila la fantasia popolare creò bensì alcune leggende, ma il solco lasciato dalle imprese di lui nella memoria degli Italiani non fu così profondo che i germi d'un'epopea nazionale vi potessero

Osservazioni sulla natura poetica delle leggende.

Leggende attilane.

attecchire. Materia epica nelle favole attilane ve n'era, e infatti a mezzo il secolo XIV il bolognese Nicola da Casola le narrava in un poema franco-veneto a lasse monorime di alessandrini. Ma sull'origine delle leggende attilane giova soffermarsi un momento: non pare infatti (secondo recenti indagini ch'io riasumo accogliendone i risultamenti) ch'esse siano scaturite proprio dalla coscienza popolare come rami d'una pianta nata da una sola e medesima radice; o, in altre parole, non si può affermare con assoluta certezza che sia esistito un vero e proprio ciclo epico, allargatosi a mano a mano con propaggini derivate da un unico ceppo. Non abbiamo modo di accertarci se l'impressione fatta da Attila sugli Italiani abbia subito eccitata la loro fantasia; nessun fatto ci permette di creder questo, ne basta accampare la probabilità o la verisimiglianza della cosa. Anzi, considerando la poca disposizione del popolo italiano alla formazione di cicli leggendari organici, si potrebbe *a priori* escludere che un ciclo di tale specie siasi formato intorno ad Attila. Il fatto è che ne' più antichi scrittori che di Attila e delle sue gesta in Italia ci hanno tramandato memoria, non ci è dato di coglier neppure il germe delle leggende posteriori. In Jornandes cominciamo ad avere degli episodi che sanno di leggendario e che possono aver dato appiglio a posteriori leggende. Ma solo con Paolo Diacono vediamo spuntare un vero e proprio accenno leggendario di carattere religioso: egli narra che, essendo andato papa Leone incontro ad Attila con l'intento di persuaderlo a ritirarsi, apparvero a' suoi lati due angeli con le spade sguainate. Non è improbabile che qui s'abbia il riflesso d'una leggenda popolare nata da un fatto che la storia ammette, cioè la relazione tra Leone ed Attila. Più tardi, quando l'Italia fu invasa dagli Ungheri, discendenti degli Unni, nacquero altre leggende pur di carattere religioso, mantenute vive tra il popolo dal ricordo di Attila, come la difesa di Ravenna da parte dell'arcivescovo Giovanni e i miracoli di S. Geminiano operati, nel passaggio degli Unni, a Modena. Un altro importante frammento della leggenda attilana è quello che si riferisce alle origini di Venezia. Soltanto nel secolo XIV, e precisamente nella cronaca di Andrea Dandolo, troviamo un ampio ragguaglio della famosa fondazione di quella città per opera degli Aquileiesi sfuggiti alla ferocia degli Unni: la più antica versione si ha nella *Cronaca Altinate*, dove la Venezia marittima si fa derivare dalla Venezia terrestre in

conseguenza della invasione unnica. Ma questa cronaca non si può ascrivere a un'età sicura, e gli accenni che contiene vanno riferiti alcuni a epoca lontana, altri ad epoca più recente; sì che non può dirsi con sicurezza a quando sia da far risalire questa leggenda sulle origini di Venezia, la quale si diffuse per tutta la laguna ed ha veramente vaghezza e profumo di favola germinata dalla coscienza del popolo. In appresso con Attila furon messi in relazione un favoloso re padovano Giglio e un non men favoloso Foresto d'Este. Di quel re Giglio (che forse non è altro che la risultante della fusione d'un fittizio re di Padova Egidio e della figura di Ezio) le leggende fanno l'uccisore di Attila in Rimini, dove era assediato dall'Unno; uccisione compiuta in un modo curioso, perché Attila, assediante sfiduciato, s'introduce vestito da pellegrino in Rimini per uccidere il suo nemico: lo trova in una casa che giuoca agli scacchi; fa per ucciderlo, ma è invece ucciso lui stesso da quello. Il ciclo padovano e il ferrarese furono poi congiunti insieme e fusi da Nicola da Casola nel poema *La guerra d'Attila*, nel quale, sul modello delle canzoni di gesta e de' romanzi francesi, sono rinnate le favole attilane raccolte nel Veneto. La materia gli giunse alle mani già elaborata; egli se ne valse con certa abilità, rivestendola delle forme allora consuete. In lui peraltro la guerra d'Attila assume un carattere quasi di crociata: carattere che, del resto, la leggenda attilana ebbe fin da principio, considerando il feroce Unno, figlio del connubio d'una donna con un cane, come il nemico della Fede. Codesta strana istoria del mostruoso nascimento d'Attila derivò molto probabilmente dalla leggenda ungherese, nella quale Attila si fa nato dal commercio d'una figlia dell'Imperatore bizantino, rinchiusa in una torre, con un raggio di sole. Siccome la donzella fu poi presa in moglie da un Kan tartaro, così gli Italiani fecero di questo il vero padre d'Attila e il nome che ne designava la sovranità scambiarono con la parola italiana che foneticamente gli somiglia. Leggenda attilana si hanno anche fuori del Veneto; basterà ricordare la relazione in cui fu messa con Attila Firenze, per la confusione fattasi di lui con Totila, che nel secolo VI assediò quella città: frammento che rimase escluso dal corpo delle leggende accolte da Nicola da Casola. Naturalmente ben altra fu la sorte dei racconti relativi ad Attila oltr'Alpi: in Ungheria fiorirono intorno a lui, eroe della stirpe, gran numero di canti nazionali; in Germania la sua

figura si spogliò d'ogni ferocia, diventando quella d'un re pacifico, cavalleresco, ospitale, amante di feste e di banchetti, e la leggenda attilana si fuse con quelle di Teodorico e di Ermanarico: ond'è che più tardi, nella seconda parte de' *Nibelungi*, noi vediamo Teodorico di Verona (Dietrich von Bern) stare accanto ad Attila come fido compagno e consigliere.

Leggende
teodoriche.
ciane.

E ben noto come Teodorico, oltre che nella leggenda germanica, sia entrato anche nei miti odinici del cacciatore demoniaco. La parte importantissima che il primo re degli Ostrogoti ebbe nelle cose d'Italia alla fine del sec. V e al principio del VI, e specialmente gli atti di feroce tirannide ond'egli macchiò gli ultimi anni del suo regno, fece risorgere anche tra noi delle leggende, le quali sono il riflesso della profonda impressione che quegli atti produssero sugli Italiani. Il noto racconto che Procopio ci fa dell'allucinazione per la quale a Teodorico parve di vedere, a un banchetto, nella testa d'un pesce la testa di Simmaco da lui fatto uccidere: la notizia, tramandata pur da Procopio, d'una miracolosa statua di Teodorico, formata di tante pietruzze variopinte e la cui testa cadde giù disfatta poco prima della morte del re: l'altro notissimo racconto, che si legge ne' *Dialoghi* di Gregorio Magno, del rapimento di Teodorico per opera del diavolo e del suo sommergimento nelle caldaie di Lipari per opera delle anime di Simmaco e del pontefice Giovanni; la testimonianza dell'Anonimo Valesiano; i bassorilievi della basilica di S. Zeno in Verona (1135 o poco appresso); quel che narra Giovanni Diacono (Giovanni De Matociis, scrittor veronese del sec. XIV) di un messo spedito da Teodorico al padre suo il demonio per averne in dono un cavallo e de' cani, ricevuti i quali mentre stava nel bagno, ne balzò fuori e, coperto del semplice lenzuolo, salì sul cavallo, sparendo, senza che s'avesse più nuove di lui: tutto questo, ed altro che tralascio per brevità, è indubbia prova che intorno al Goto re s'andò formando in Italia una leggenda di spirito cattolico; leggenda che non assunse però forma poetica, diventando elemento di epopea. Solo ai nostri giorni l'arte d'un grande poeta seppe trasformare in vera poesia tale leggenda, fondendo felicemente insieme il mito odinico con la finzione cattolica.

Le leggende
teodoriche
popolari.

La dominazione longobarda fece germogliare tra noi motivi leggendari simili, nelle loro caratteristiche, a quelli che altrove largamente alimentarono l'epopea popolare. Se ne trovano tracce copiose nella *Cronaca della Novalesa*, scritta a più riprese nella

prima metà del secolo XI. Ivi, oltre la storia favolosa di Walfario, la quale è probabilmente di provenienza epica ed ha forse relazione con l'epopea germanica, sono altri numerosi accenni a leggende che correvano tra il popolo e che l'autore raccolse e trascrisse con quella candida ingenuità per la quale è vera ogni più strana novella che corre per la bocca di tutti. Ecco in riassunto quanto vi si legge intorno alla caduta del regno de' Longobardi. Desiderio, saputo che Carlo Magno era in procinto di muovere contro di lui, fa chiudere con mura tutti gli aditi dell'Alpi, la cui difesa è assunta da Algiso (Adelchi), suo figlio, fortissimo giovane, che con un bastone ferrato abbatte i Franchi che tentano passare alla spicciolata. Ma in aiuto di Carlo viene un giullare, il quale, cantando certa sua canzonetta, promette d'insegnare ai Franchi la via per scendere in Italia senza colpo ferire, purché gli sia dato un premio. Così per la fenditura d'un monte l'esercito di Carlo può varcare le Alpi e pone l'assedio a Pavia. Durante l'assedio la figliuola di Desiderio scrive a Carlo una lettera per fargli sapere ch'era disposta a consegnar nelle sue mani la città s'egli si degnasse di prenderla in moglie. Carlo risponde acconcentando; essa allora gli manda le chiavi della città: Carlo entra; ma la fanciulla, nel momento che sta per andargli incontro, è rovesciata a terra e calpestata dai cavalli. Algiso uccide i Franchi che si presentano alle porte; ma il padre gli impone di cedere. Caduto il regno, fatto prigioniero Desiderio, Algiso va errando per l'Italia, finché un giorno torna senza essere riconosciuto a Pavia e prega un suo amico fedele di condurlo alla mensa reale e di dargli tutte le ossa lasciate sui piatti da' commensali; queste ossa egli stritola coi denti e, stritolate, le getta sotto la tavola, facendone un gran mucchio. Carlo al veder quel mucchio si maraviglia e chiede chi mai abbia stritolato tante ossa. Uno de' commensali dice d'aver visto un fortissimo soldato, il quale stritolava tutte le ossa dei cervi, degli orsi e de' buoi, come se fossero state fucelli di paglia. Carlo pensa che quel soldato non poteva essere che Algiso: uno della corte s'offre d'inseguirlo per prenderlo, e all'uopo si fa dare i braccialetti di Carlo. Algiso raggiunto non cade nell'agguato tesogli: prende i braccialetti di Carlo e gli manda in cambio i suoi. Ma quando Carlo fa per metterseli, essi gli arrivano imo alle spalle, tanto eran grosse le braccia di Algiso.

Ecco qui, fu giustamente osservato, « altrettanti prodotti dall'immaginazione popolare, i quali per il loro contenuto accennerebbero ad essere stati soggetto di canti. E se così fosse, noi avremmo qui i frammenti d'una leggenda poetica longobarda, che si sarebbe formata in Italia, di contro alla leggenda carolingia. L'eroe di essa è Adelchi: Adelchi invincibile, fortissimo, gigante, di fronte a Carlo, ridotto ad umili proporzioni. Non è la forza o il valore che fa vincere i Franchi, ma il tradimento, il tradimento nelle stesse pareti domestiche, ispirato da un empio amore e tosto punito. E questa un'epopea nel suo stato embrionale: sono i canti rapsodici ancora slegati; è un ciclo epico in formazione. E tutto questo sorto, senza alcun dubbio, nell'Italia settentrionale ed elaboratosi parallelamente alla grande leggenda che al di là delle Alpi si andava componendo di Carlo Magno. Se non che, mentre là l'eroe fu vincitore, qui invece fu vinto, e, mancata la vittoria, la sorgente del canto epico resta inaridita. Ad ogni modo questi avanzi frammentari della Novalesa attestano un fatto che nella storia del pensiero e della civiltà italiana segna un momento di grande importanza, quello cioè nel quale, al contatto di un popolo straniero avrebbe potuto destarsi il genio epico dalla nazione ». Avrebbe potuto, se ci fosse stato; ma quel che mancò fu per l'appunto il genio epico, al quale, quando c'è, basta una materia ben più povera di quella contenuta nella *Cronaca della Novalesa* per assurgere a grandi altezze. Del resto non questi soli frammenti novalesensi attestano l'esistenza d'un ciclo leggendario longobardo in Italia: la stessa storia di Paolo Diacono evidentemente fu composta sul fondamento di leggende, di canzoni e di tradizioni, oltre che di scritti antichi andati perduti. La famosa canzone della *donna lombarda*, tanto diffusa in Italia, se, come, e da credere, si riferisce a Rosmunda, ci dà sicuro indizio della esistenza di canti popolari riguardanti la venuta in Italia d'Alboino. E la leggenda del noce di Benevento, la quale vive tuttavia nel mezzogiorno d'Italia, è un'altra prova dell'azione profonda che i Longobardi esercitarono colà sulla fantasia del popolo: al tempo della loro dominazione risale la superstiziosa credenza relativa a convegno notturni delle streghe intorno a quel noce.

Sarebbe questo il luogo di parlare della grandissima fortuna che ebbero, tra noi le favole di Carlo Magno e di Artù; ma perchè esse, radicatosi profondamente tra noi e divenute anzi

quasi nazionali, diedero materia a tutta quella vasta produzione popolare o semi-popolare che si commette intimamente con la nostra poesia cavalleresca: così è naturale ne tratti chi di quella poesia narra le vicende più remote in un volume speciale di questa stessa Collezione a cui il presente appartiene.

Fino a questo punto non ci si fecero innanzi monumenti poetici che fossero il contemporaneo ed immediato riflesso di fatti leggendari o storici e della impressione da essi prodotta sull'anima della moltitudine o di un individuo che della moltitudine fosse più o meno fedele interprete. Col secolo X si cominciano a trovare cronache versificate e canti epico-storici, su cui è necessario che c'intratteniamo ora alquanto lungamente.

CAPITOLO SECONDO

La preistoria della poesia epica italiana dal sec. X ai XIV

Cronache e storie versificate e canti storici — Il *Panegirico di Berengario*. — Fatti di Berengario II. — La leggenda aleramica. — Il *Canto delle scotte modenesi*. — Imprese di Genova e di Pisa contro i Saraceni. — Canto per la impresa pisana del 1087. — L'impresa pisana delle Baleari nel 1113-1114 e il *Libro Majolichino*. — Scena infernale nel *Libro Majolichino*. — Le *Gesta di Roberto Guiscardo* di Guglielmo Pugliese. — La *Vita della contessa Matilde* di Donizone. — La lotta de' Comuni contro l'Impero e il sentimento nazionale. — Le lotte de' Comuni tra loro. — La *Guerra ed eccidio della città di Como*. — Inno de' Bresciani per la vittoria di Rudiano. — Inno sulla lega lombarda del 1175. — Gotifredo da Viterbo e le spedizioni italiane di Federico I. — Le *Gesta di Federico I*. — La leggenda della vittoria di Salvo. — Il poema *Delle cose siciliane* di Pietro da Eboli. — Scarsezza di carmi storico-epici nel sec. xiii. — Il poema di Stefanardo da Vimercate sui fatti di Milano al tempo dell'arcivescovo Ottone Visconti. — Albertino Mussato e i tre libri in esametri sull'assedio di Padova del 1320. — Il poema sulla *Origine degli Scatigeri* di Ferreto Ferretti. — Le *Battaglie di Toscana* di Riniero dei Granchi. — Gli esametri di Castellano Castellani sulla battaglia di Salvo.

Cronache
e storie
versificate
e canti
storici.

Se all'epopea è necessaria ed essenziale la elaborazione fantastica del fatto storico, nulla si potrebbe immaginare di più contrario ad essa che le cronache e le storie versificate, in cui la narrazione degli avvenimenti, quanto è per solito fedele, altrettanto è pedestre e priva d'ogni luce di poesia, e i canti storici, specialmente quando non li scalda la fiamma d'un forte sentimento nazionale o non li anima e vivifica il soffio d'una ardente passione politica. Peraltro i componimenti di tal genere, nel punto stesso che ci rivelano la sterilità d'immaginazione del nostro popolo, che non senti la poesia della sua storia e della sua vita, hanno per noi una certa importanza, anche sotto il rispetto letterario, poiché, per lo sforzo costante che vi appare d'imitar le forme antiche e per gli atteggiamenti epici che spesso vi assume il racconto, rappresentano i veri antecedenti dell'epica nostra di tipo classico. È d'uopo adunque che noi prendiamo a esaminarli, mettendone in rilievo le caratteristiche formali che più ci interessano; e l'ordine della nostra trattazione ci porta appunto a parlarne, dacché, chiu-

sasi, con lo scioglimento dell'Impero franco-romano nell'888, l'età carolingia, così feconda per l'epopea, ecco Berengario I, re d'Italia, il quale, se non suscitò intorno a sé leggende, ebbe il suo cantore in un anonimo panegirista, il cui carme è uno dei fiori men pallidi e tristi che la vegetazione letteraria del secolo X ci offra.

Il *Panegirico di Berengario* in esametri latini modellati sullo stampo di quelli di Virgilio e di Stazio, che sono i due poeti de' quali l'autore (sia stato egli un grammatico veronese, come i più credono, o non piuttosto uno scriba, un notaio, com'altri sospetta) tolse i colori della sua tavolozza, la linea delle sue figurazioni e qualche volta di sana pianta similitudini ed emistichi; è, nella struttura sua e nell'intenzione del poeta (uso ed userò questo nome di poeta nel suo senso più comune, che la maggior delle volte è applicato a sproposito), un vero e proprio canto epico. Benché abbracci un lungo periodo di tempo (888-916), tuttavia non è un'arida narrazione versificata: l'eroe principale v'è presentato e fatto parlare non pur come Enea, ma con le tinte onde Virgilio ci mette innanzi il padre Giove; le battaglie son descritte con evidente ricerca di effetti artistici, e ai discorsi de' personaggi non manca un certo soffio d'eloquenza. Trattandosi d'un componimento, notissimo bensì agli studiosi, ma generalmente più citato che letto, credo opportuno di darne un largo riassunto.

Il *Panegirico di Berengario*.

Nel prologo l'autore si rivolge all'opera sua, dicendo ch'essa non può sperare quell'edera e quell'alloro onde gli antichi ornarono le tempie de' loro eroi e de' loro poeti: tal premio ebbe Ovidio per una « fabula labyrinthea » e il dotto Marone per l'*Eneide*; ma allora gli antri degli Dei risonavano del canto de' vati, oggi nessuna preghiera varrebbe a conciliarti il favor delle Muse; allora l'anima de' vati ardeva d'ispirazione, oggi nessuna Talia accompagna i tuoi passi: « ond'io temo che da te rapide divampino le fiamme, subito che dirai a purgati orecchi disadorne parole ». Il libro esorta l'autore a non sprecare il suo tempo, pochi essendo gli amatori della poesia, ma il poeta non si lascia distogliere dal suo proposito, dicendo di non esservi spinto dalla vana lusinga del plauso popolare, sì bene dal desiderio di cantar le gesta d'un uomo pio. Il primo libro s'apre col ricordo de' canti epici dell'Ellade e di Roma per dire che gli eroi in quelli esaltati eran men degni che Berengario di tale onore: « Se con lodati carmi la Grecia

cantò principi stolti per costumi e per religione, innalzando al cielo e facendo beati uomini cui Lachesi avrebbe dannati piuttosto al nero Averno: se, dopo, Roma con vana finzione sollevò ai raggianti padiglioni del ciclo gli Augusti, mentre con perenne fremito li inghiottiva il baratro Stigio: come mai crescerebbe a Cristiani di lodare un imperatore fatto puro dalle acque che schiudono agli uomini il Cielo e la Fede, la quale riempie tutto il mondo dello spirito di Dio? Dunque, a buon diritto io canterò Berengario, per ischiatta e per opere degno, al quale la suprema Podestà diede il freno de' popoli italici, superbi per felicità di suolo e per valore nell'armi ». Pel cantor di Berengario, dunque, la lotta di costui col duca di Spoleto era un soggetto non inferiore d'importanza a quelli dell'*Iliade* e dell'*Eneide*: e infatti alla fine del carme egli dice: « Non rendo io sembianza di colui che raccoglie poche gocce dal mare e stringe in pugno un po' d'arena presa dalle Sirti, quando in breve canto comprendo così grandi trionfi? Codesto lavoro affaticherebbe, io credo, il dotto ed eloquente Omero e colui che Mantova generò degno di tanto ufficio ». E comincia la narrazione. Carlo III presso a morire rivolge le ultime sue parole a Berengario designandolo per proprio successore. All'annuncio della morte, varie parti dell'Impero tentano di ribellarsi; invece i Signori italiani invitano Berengario a scendere nella penisola; egli risponde al loro appello e si reca a Pavia, ove è incoronato re d'Italia. Il poeta descrive lo stato pacifico del popolo italiano: indi, con idee e parole tolte dall'*Eneide*, introduce Guido, duca di Spoleto, a lamentarsi per non poter cingere un diadema regale come Berengario e Ottone: l'invidia lo punge così, che si risolve a muover guerra al rivale. Quando la notizia di tal risoluzione giunge a Berengario, questi a simiglianza del Giove virgiliano, « il capo scote regalmente tremendo e, vòlti gli occhi verso il cielo, apre a sacri detti le labbra », e chiama in testimonio Giove d'essere costretto a muovere contro i Galli che gli vogliono togliere quanto gli spetta per diritto. Guido scende in Italia e con infiammate parole eccita gli Italiani a tener le sue parti. Un messaggero si reca a Verona per avvertir di ciò Berengario, il quale, eccitati i suoi a combattere fortemente, esce contro Guido. Segue la battaglia, che dal poeta è descritta alla maniera de' classici. Guido tenta di trattenere i suoi che fuggono, ma è costretto a fuggire egli stesso: manda poi messi

a Berengario per chiedere il seppellimento de' morti ch'è successo. Intonazione e condotta più spiccatamente eroica ha il libro secondo, tutto modellato sull'esempio degli epici antichi. Invocato Iddio perchè lo ispiri, il poeta fa l'enumerazione dei duci venuti in aiuto di Guido, il quale va tra le proprie schiere eccitando i soldati alla pugna. Tien dietro la enumerazione delle schiere che costituiscono l'esercito di Berengario e alle quali questi pure rivolge parole d'eccitamento. Si viene alle armi, e il poeta naturalmente descrive anche quest'altra battaglia a imitazione de' modelli classici, in ispecie di Stazio: vi son però momenti in cui la mano dal narratore si muove più franca e vigorosamente coloritrice: « Guido adirato nel veder Erardo, ch'alto sul cavallo getta lo scompiglio tra' suoi, d'un sol ferro due corpi trapassa. cavallo e cavaliere: questi insieme stramazzano, ma il cavallo, cadute di mano al cavaliere le briglie, sferza calci schiacciando l'elmo sul volto, lo scudo sul petto al suo signore, finchè per le ferite, vomitando con l'estremo sangue il freno, piega sul capo di lui la cervice ». « Poi Guido ferisce in bocca Olgario, che i compagni con furenti grida chiamava: tace la poderosa voce rotta a mezzo dal sangue ». Un de' Galli, Uberto, « cacciandosi nel fitto della mischia: Perché, o Italiani, grida, a dure armi petti imbelli opponete? A voi meglio piace e bere e il ventre confortar di nutrienti cibi squisiti e le superbe case empir di biondo metallo. Non simili cure urgono i Galli, cui punge brama di conquistar le terre vicine e di arricchir le povere case con prede qua e là raccolte. Mentre il misero tali parole grida, un'orrid'asta librata dalla mano di Wifredo penetra a scrutargli le latebre del petto superbo. O sciagurato Gallo, dice Wifredo, l'asta scagliata dalla mia mano t'insegnerà, se non erro, che non era a te lecito chiamar pigri gli Ansonii. Uberto, guardando con occhio truce il nemico, cade e, presso a morire, morde l'erba coi denti ». E veniamo al terzo libro. Arnolfo, re di Germania, congiunto di Berengario, dolente della piega che prendono le cose d'Italia, chiamato a sè il figlio Simbaldo, gli comanda di raccogliere gente e di andare in aiuto di Berengario. Questi viene a incontrar Simbaldo ai valichi dell'Alpi: e qui il poeta riferisce i particolari dell'incontro coi relativi saluti e convenevoli. Ma Guido, al veder tale alleanza, se ne sta quieto, onde Simbaldo fa ritorno in Germania. Allora Guido riprende l'offensiva, e Arnolfo scende egli stesso in Italia. Frattanto Guido

muore, dopo aver imposto al figlio Lamberto di chiedere pace a Berengario e di rendergli onore. Così infatti fa Lamberto, il quale poco appresso muore per un incidente di caccia. Così l'Italia ritorna tranquilla, « come di primavera, al sorgere del sole, godono e si uniscono in amore gli armenti, torna all'erbe l'umore, ai vasti solchi toruano i succhi, l'aria ridiventa favorevole a' voli, il mare accessibile a' naviganti, tutto splende perché rinasce la natura creatrice e, venuto il tempo, ridona alle cose l'essere loro e la loro bellezza ». Il quarto libro, finalmente, narra la calata in Italia di Lodovico di Provenza, al quale son strappati gli occhi in Verona, e l'entrata in Roma di Berengario, ch'è incoronato imperatore da Giovanni X. Il poeta chiude il suo carme così: « Nè v'annoierò più oltre co' miei versi, o giovani, ai quali arde nel petto il sangue e Clio commuove l'anima con miglior plettro. A me basta aver faticato per mille versi, e, a costo di parer io un Mevio, siate voi altrettanti Maroni e cantate le lodi dell'Imperatore dopo l'incoronazione ».

Fatti di
Berengario II.

Così nella breve cerchia d'un carme d'intonazione epica sono strettamente legati insieme con immediata successione fatti avvenuti a distanza di quattro, cinque e più anni: il panegirista segue, in questo, il sistema che nella elaborazione fantastica della realtà storica segue il popolo col sopprimere la lontananza de' tempi e de' luoghi e tutti gli anelli intermedi che legano tra loro gli avvenimenti principali: fece, d'altra parte, quello che vedremo far poi per amor d'unità a tanti altri veri e propri poeti epici, tra gli altri a uno che, nove secoli dopo di lui, cantò del secondo Berengario, restringendo, come si dirà meglio a suo luogo, in breve giro di tempo questi tre avvenimenti: la fuga di Adelaide accaduta nel 951, cui seguì la guerra d'Ottone, la sottomissione di Berengario e il matrimonio d'Ottone con Adelaide; l'assedio di Azio nella rocca di Canossa da parte di Berengario e l'aiuto recato a quello da Ludolfo, ribelle al padre Ottone, che fu del 956; la caduta di Berengario e Adalberto nel 962 per le armi d'Ottone chiamato dal papa e dai Signori italiani. Codesti fatti, se trovarono un poeta nel secolo XIX, non n'ebbero alcuno di contemporaneo. Nè diremo che ciò seguisse per essere essi sembrati indegni del canto epico, chè, se Berengario II avesse avuto anche lui il suo piccolo Omero in qualche chierico non in-viso alle Muse, questi avrebbe certo trovato de' personaggi

epici anche « tra quelle femmine che lusinghe e adulterii mescevano, sangue e veleni, tra quei principi né di origine né di educazione italiani, pronti a porgersi la mano solo tanto che bastasse per accertare meglio il colpo nel petto, a levare su gli scudi un re per poi gittarlo nel fango e in quel fango strisciare essi stessi sotto il piè dello straniero, secondo insidie, gelosie, inimicizie rinnovantisi l'una dall'altra ».

Non sbocciarono fiori di poesia tra i veleni e i pugnali come, del resto, non ne sbocciarono tra i sospiri e le dolcezze d'amore. La bella leggenda di Aleramo ed Alasia, anche se si dovesse creder nata proprio allora, cioè nella prima metà del secolo X, non passò dalle bocche « del volgo e delle vecchie-relle » alle cronache monacali, ai romanzi cavallereschi, alle cronache dei Comuni e delle Signorie, alla storia e alla poesia, se non molto più tardi. Giova qui riferire ciò ch'ebbe a scrivere in proposito il Carducci: « La tradizione su le origini dei marchesi di Monferrato la raccolsero prima per iscritto due monaci dell'ordine dei predicatori: Galvano Fiamma milanese, morto nel 1340, nel *Chronicon matius*; Jacopo Bellingeri d'Acqui nella *Imago mundi*, finita di compilare poco dopo il 1334. Nel 1394 e '95 Tommaso III, marchese di Saluzzo, battuto a Monasteriolo da Amedeo di Savoia, principe d'Acaia, con cui aveva guerra per il dominio di Carmagnola, Revello e Racconigi, fu prigioniero del vincitore: e a conforto della prigionia componeva di prosa e verso francese un romanzo allegorico d'un viaggio nei regni di Amore, di Fortuna e di Conoscenza, introducendo spettatrici d'una battaglia tra gli amanti e i gelosi nel regno d'Amore, le più famose donne del tempo antico e del nuovo, ne pigliava occasione a rinarrare con variazioni dal racconto del frate d'Acqui e con rifioriture di cavalleria, le avventure e gli amori di Alasia e di Aleramo, onde germinarono i signori di Monferrato e di Saluzzo. Circa gli stessi anni, cioè tra il 1389 e il 1402, toccava di quelle avventure, con intenzioni più storiche e genealogiche, un Giovanni de' Mussi da Piacenza nel suo *Chronicon placentinum*; e nella metà prima del secolo decimoquinto Gioffredo della Chiesa, autore della Cronaca di Saluzzo, le descriveva in un volgare quasi piemontese. Nei primordi del Rinascimento il racconto aleramico passò anche nella poesia latina che allora invadeva ... ». E altri rifacimenti la leggenda ebbe di poi. Ma nacque essa proprio tra il popolo? Difficile è affermarlo o ne-

Leggenda
ale-
ramica-

garlo recisamente, ma il suo carattere genealogico porterebbe a crederla un'invenzione posteriore e d'origine non popolare. A ogni modo, popolare essa divenne, senza però, né prima né poi, offrir motivo a poesia di popolo. Eppure le vicende del bellissimo Aleramo, che, nato d'un nobile Sassone a Sezè in Piemonte e rimasto orfano, è accolto come valletto alla corte di Ottone I. e, innamoratosi della figlia di questo, Alasia, la rapisce e vive con lei per molti anni nella solitudine della montagna facendo il carbonaio, finché, sceso un'altra volta l'imperatore in Italia, è da lui riconosciuto e perdonato; tali vicende, dico, avrebbero avuto, a giudicar coi criteri nostri, tutte le qualità per essere un eccellente frammento da far parte d'un ciclo leggendario epico riguardante le relazioni tra l'Italia e l'imperatore Ottone.

Canti
storici

Del resto non si può negare senz'altro che il popolo abbia sentito l'afflato epico di alcuni avvenimenti, perché non sono pochi di quest'epoca i canti storici che, in forma liricamente animata, benché rozza per la barbarie della lingua, esprimono evidentemente il pensiero e il sentimento non d'un individuo più o meno addottrinato, ma del popolo tutto. Codesti canti non hanno che vedere propriamente col nostro argomento; pure è bene tenerli presenti come testimonianze non dubbie di quel fermento di vita onde balzarono fuori i liberi Comuni e con essi talune manifestazioni letterarie aventi, più o meno, carattere epico. Tra essi è qui specialmente degno di menzione quello che è noto sotto il titolo di *Canto delle scelte modenesi* e che risale probabilmente all'anno 924 circa. Un soffio d'ispirazione eroica anima codesto ritmo latino, che, sebbene debba ritenersi fattura d'un dotto, tuttavia esprime efficacemente l'ansia, la trepidazione, la febbre d'una città minacciata da feroci orde straniere. Gli Ungheri hanno invaso l'Italia, anche Modena è in pericolo: bisogna stare in guardia, e il poeta ricorda ai concittadini che Troia non cadde finché Ettore fu vigile alla difesa, e che le grida delle oche capitoline misero in fuga i Galli: s'odano quindi per le mura i canti delle scelte e queste si tengano deste a vicenda: « Gridi l'eco — O là, compagno, vigila —; e, per le mura, — O là, riccheggi, vigila — ». Palpita qui veramente e fremito il cuore d'un popolo che domani, uscendo a battaglia, saprà vincere o morire nel nome della libertà.

Il
Canto
delle
scelte mo-
denesi.

1 *Cominciato*

L'aurora d'un nuovo giorno biancheggia al balzo d'oriente, l'Italia si ridesta dal sonno secolare, guarda dalle prode le sue

marine e poi si guarda in seno e vede lo spettacolo maraviglioso d'un popolo che ritrova finalmente se stesso dopo una lunga e triste notte dolorosa. Con l'età dei Comuni un caldo fiotto di sangue giovane corre per le membra infiacchite dell'Italia, reintegrandone le energie; e a mano a mano che la corrente ristoratrice penetra in ogni vena, vivifica ogni organo, rianima ogni cellula, quelle membra sono di tempo in tempo agitate da sussulti, da fremiti, da scatti, quelle energie a quando a quando rompono il freno e s'espandono libere in impeti e slanci di vigorosa attività. Per opera delle repubbliche marinare. Venezia, Salerno, Amalfi, Napoli, Gaeta, Bari, Brindisi, Taranto, Genova e Pisa, quest'onda di vita nuova s'allarga intorno pe' mari toccando altri lidi, urtando e travolgendo altre genti: in Sicilia, in Sardegna, nelle spiagge settentrionali dell'Africa, nelle Baleari, dovunque i navigli de' Genovesi e de' Pisani approdano, ivi la potenza mussulmana è fiaccata dalla virtù eroica de' combattenti per la Fede e per la Libertà. Per la Fede ho detto; infatti le spedizioni che quelle repubbliche, massime Pisa e Genova, fecero contro i Saraceni nelle isole e sulle prode del Mediterraneo, apparvero agli occhi de' contemporanei altrettante crociate e come tali s'ebbero anche i loro cantori. A noi che nella poesia storica dell'età di mezzo andiamo, sia pur di volo, seguendo le tracce non tanto d'un'epopea potenziale, quanto di atteggiamenti e movimenti veramente eroici, non possiamo lasciar senza un cenno quel famoso canto d'un anonimo per la presa di Melhela e Zawilah da parte de' Pisani nel 1087, che comincia:

Imprese
di Genova
e Pisa
contro i
Saraceni.

Canto per
l'impresa
pisana
del 1087.

Inclitorum Pisanorum scripturus historiam,
Antiquorum Romanorum renovo memoriam;
Nam extendit modo Pisa laudem admirabilem,
Quam olim recepit Roma vincendo Carthaginem: (*)

ne' quali versi è subito da notare il ravvicinamento della spedizione cantata dal verseggiatore con la seconda guerra punica, con la vittoria di Scipione, ricordata anche poco appresso. Ne è questa la sola reminiscenza classica che, ad innalzare la sua materia, l'autore del carme si compiace di metterci innanzi nel suo rozzo latino: Ugo, l'eroe pisano morto combattendo, e

(*) Accingendomi a scrivere la storia degl' incliti Pisani, rinnovo la memoria degli antichi Romani; poichè ora Pisa diffonde [di sè] l'ammirabile gloria che un tempo conseguì Roma vincendo Cartagine.

paragonato a Codro sacrificatosi per la patria: l'incendio delle navi nemiche è rassomigliato a quello di Troia. La barbarie della lingua e del metro, e tutta l'intonazione e l'andamento del carme dimostrano bene come si tratti d'una poesia popolare per contenuto e per ispirazione: ma d'altra parte quei richiami all'età antica parlano chiaro sulle intenzioni dell'anonimo autore, il quale non ci volle dare una semplice cronaca versificata, sì bene un carme che, anche nella struttura e nel disegno, avesse dell'epico. Perciò non manca nemmeno il soprannaturale: la flotta de' Pisani e de' Genovesi, ricca di ben mille navi e allestita in soli tre mesi, muove contro il feroce Tamin, sospinta dal vento Japice, cui un cherubino, che sta a guardia del Paradiso, ha schiusa la porta, tenendo prigionieri gli altri: quando Tamin tenta con indugi di trarre nelle insidie i Cristiani, il vescovo Benedetto ha una visione, che gli svela i perfidi divisamenti del tiranno; nella battaglia decisiva l'arcangelo Michele incita e infiamma i Pisani col suono della sua tromba celeste, e gli Infedeli volgono il tergo, perché Dio manda contro essi quell'angelo fortissimo che con la spada abbatté l'esercito di Senacheribbo: quando, ad estrema difesa, Tamin fa scatenare i leoni, questi per volere divino si rivolgono contro gli stessi Saraceni: e finalmente, allorché i Pisani ritornano verso l'Italia, ecco che, giunti in una gola deserta ove non è traccia d'acqua, si ripete il miracolo di Mosè: dalla terra scavata appena pochi palmi zampillano numerose polle. Chiaro è nel verseggiatore l'intento di accrescere la gloria de' Pisani col rappresentare i nemici come fortissimi, difesi da baluardi formidabili, favoriti dalla felice postura della loro città e superiori di numero. Il loro principe è un drago inumanissimo, una specie di Anticristo, infesto alla Gallia, alla Spagna, all'Italia, a tutto il mondo: i prigionieri, che a turbe immense egli tiene in ceppi, invocano ad alte grida l'aiuto de' Pisani e de' Genovesi. Questi non tardano ad armarsi e con le navi s'indirizzano verso Mehedia. Giungono a un'isola munita d'una fortissima rocca: gli abitanti mandano tosto avvisi a Tamin per mezzo di colombi portatori di lettere; ma nonostante che quella posizione fosse forte quant'altra mai, i Cristiani vincono facilmente i due mila difensori. Arrivati poi a Mehedia, Pisani e Genovesi si preparano all'assalto, e Benedetto tien loro un'allocazione incitandoli a tutto dimenticare per la Fede, a combattere da prodi, a non temere i

nemici, che non possono aver vittoria, perché son fuori della grazia di Dio. Cantando le lodi del Signore i Cristiani assalgono con fiero impeto i nemici: Pietro con la croce e con la spada va innanzi infiammandoli alla pugna. Ma una grave sventura colpisce i Pisani: il loro vicecomite Ugo sopralfatto dai nemici, non volendo cedere, è ucciso: il suo corpo è portato sullo scudo alle navi e imbalsamato, perché la madre e la moglie possano vederlo: « O vanto e dolor grande di tutti i Pisani! O confusion del trionfo e danno immenso! O duce nostro e principe dal cuore fortissimo... per amore e per servizio di Cristo risplenderai martire caro nel giudizio venturo: né il tuo corpo giacerà in terra d'Infedeli... ma i nobili Pisani ti comporranno nel patrio sepolcro e tutta Italia piangerà leggendo il tuo epitafio ». Per vendicarlo i Pisani danno con più violenza l'assalto a' nemici, prendono la loro fortezza, uccidono uomini, donne, vecchi, fanciulli, e tutto saccheggiano e incendiano. Conseguita intera vittoria, ritornano in Italia, consacrano a Dio una bellissima chiesa, mandan doni ai Santi per tutto il mondo, « e a te, regina del cielo, fulgida stella del mare, donan tutte le spoglie preziose, tutti i superbi trofei, onde in eterno risplenderà il tuo tempio d'oro, di gemme, di perle e di broccati ».

Non era questa la prima volta che i Pisani guerreggiavano coi Mussulmani: già nel sec. X li avevano affrontati più volte: avevan preso Bona nel 1034: nel secolo successivo un'altra grande impresa fruttò loro nuova gloria: la spedizione delle Baleari degli anni 1113-1114. Erano le Baleari un covo di pirati e vi signoreggiavano i discendenti di quel re Musetto (Mugahid) contro il quale nella metà prima di quel secolo Genovesi e Pisani avevano guerreggiato insieme. Si trattava di debellare le forti posizioni di quei barbari che infestavano tutto il Mediterraneo: era un'impresa, oltre che nobile e importante ne' riguardi della Fede, necessaria, anzi urgente, per la sicurezza del litorale e la prosperità de' commerci. Questa volta i Genovesi rifiutarono il loro concorso: ma il proposito de' Pisani ebbe la piena approvazione di papa Pasquale II, che all'arcivescovo della città, Pietro, e a' magistrati consegnò le insegne benedette. Ai Pisani s'allearono i conti di Barcellona e di Provenza: ma, sorte discordie, il pontefice mandò per sedarle il suo legato Bosone. Erano i Pisani partiti per le Baleari il 6 agosto 1113 con una flotta forte di circa 300 galee e 45000 mila combattenti: la spedizione durò un anno, ed

L'impresa
pisana
delle Ba-
leari nel
1113-1114
è il *Libro
Mans
Umano*.

ebbe, al pari di quella del 1087, un cantore, il cui poema ha un'importanza particolare, perché è quasi la relazione ufficiale della guerra: relazione che, come rese inutile ogni altro racconto in versi o in prosa, impedì eziandio che intorno a quegli avvenimenti si formasse una qualsiasi leggenda. Mancato così il germe fecondatore d'un'epopea, s'ebbe un carne storico, che peraltro assai più di quello testè esaminato, palesa nell'autore (che fu secondo alcuni un Lorenzo Veronese o Vernese, secondo altri un Enrico *plebanus*, che partecipò alla spedizione) una spiccata tendenza a presentarci uomini e azioni sotto una tal luce, che la scena ne acquisti certa grandiosità e che la cronistoria s'elevi al tono dell'epopea. Scrittore più culto e addottrinato nello studio de' classici, la sua lingua, il suo stile, il suo metro sentono della buona latinità; gli scrittori classici, Virgilio, Lucano, Stazio, Ovidio hanno prestato a lui modi e colori: l'esametro, talvolta stentato, tal'altra franco, spesso è robusto e sonante, e poche volte cede il posto al leonino. Lo sforzo di dar sapore classico a ogni cosa è continuo: il popolo pisano è chiamato « *Latius populus* », « *alphaeus populus* », « *heroes latini* »: frequenti sono i richiami ai Quiriti, alla romulea gente; il dolore dei Pisani per le navi distrutte da una tempesta è assomigliato a quello dei Romani pel ratto dalle Sabine; Dio è chiamato Tonante, il sole Febo, Titano; le descrizioni delle battaglie son fatte sempre alla maniera degli epici antichi: ogni eminente personaggio pisano combatte a corpo a corpo con un infedele: dai classici son tolte le solite comparazioni: gli avvoltoi inseguenti le colombe, i leoni entro una mandria di tori, gli uccelli tornanti al nido, le tigri che dan l'assalto agli armenti: da una parte e dall'altra si combatte con gran valore, l'urto delle schiere è formidabile, le grida de' combattenti salgono al cielo, cadono i prodi col nome della patria sulle labbra e col desiderio della gloria nel cuore, e nella pugna li sorregge la memoria de' fasti antichi. Dice un padre al figlio nel furor della mischia: « *Suvvia, ferrisci, ottimo figlio, e pon mano alla spada se l'asta ha fallato. A pugnare per la patria insegna la veneranda antichità, e per la gloria dell'armi rifulsero già gli avi nostri* ». Naturalmente il valor pisano e dall'autore esaltato con espressioni spesso esageratamente enfatiche; si sente da ogni parola trapelar l'orgoglio cittadino: non solo i Pisani hanno assoluto predominio sugli alleati, ma i Lucchesi son trattati da vili, buoni solo a

volger la mano, a zappar la terra e premer l'aratro, e i Genovesi son fatti segno all'odio più cordiale. Pisa è rappresentata come emula di Roma, e poichè l'idea di Roma s'identifica con quella d'Italia, l'impresa de' Pisani assume quasi un'importanza nazionale; essa ha per iscopo di liberare dalle incursioni de' pirati le coste della penisola e la sua felice riuscita è da tutta la penisola salutata con grande gioia. A dar carattere eroico al poema contribuisce anche lo spirito religioso che lo informa: la presenza del vescovo di Pisa e del legato pontificio, i loro sermoni, l'espresso aiuto di Dio, il sogno annunziatore della vittoria mandato per voler divino al *plebanus* Enrico, sono elementi pei quali la guerra appare una vera e propria crociata. Per tutte queste ragioni il poema, nonostante la cercata imitazione dei modelli classici, nonostante l'abuso di certi atteggiamenti di maniera e la voluta minuziosa esattezza nella indicazione di certi particolari storici, ha vivacità e forza di canto veramente epico e conserva anche per noi una certa virtù comunicativa, rivelando uno stato reale dell'anima popolare infiammata dall'orgoglio de' fasti cittadini.

Non sarebbe opportuno il rifar qui la storia della spedizione balearica seguendo la narrazione del *Libro Majolichino*: potrei bensì riferire alcuni dei luoghi migliori; ma per amor di brevità mi limiterò a tradurre un tratto che, mentre non ha che fare con la cronistoria ufficiale dell'impresa, rappresenta un elemento epico dovuto alla intenzione dell'autore di gareggiare coi classici: è una scena infernale. Per le stragi fatte dai Pisani, molti e molti Saraceni erano stati travolti all'Orco: « Stupi Cerbero custode dell'oscuro antro e latrò: la stridula voce impaurì perfino il reggitor degli atri regni dell'ombre: e al suo ministro: Perché gridi, o Cerbero? — disse — Orsù palesa per qual ragione infrangi le mie leggi col pestifero clamore de' tuoi terribili latrati. O misero custode, smetti di gridare e subito dinne qual mai gente entrò ne' miei regni, chi spinge od in calza tanta turba a venire in questi luoghi bui: dimmene, o Cerbero, la causa —. E quegli al suo re con la triplice bocca così rispose: O tenebroso padre, è voce che la forte gente pisana abbia portato guerra ne' paesi del re di Balea, ov'è parte del nostro regno. Roma diè incitamento: concesse il papa indulgenze in premio a chi combattendo libererà prigionieri: tal concessione recò a noi molti danni. Coloro che muoiono in tale impresa non scendono al Tartaro. Così i Pisani al nostro

Scena
infernale
nel *Libro*
Majolichino.

regno mandano i prodi di parte nostra: molti ne vengono, molti, credi a me, ne verranno, quando le latine schiere con la spada devastatrice entreranno nella nostra città: tu, secondo il mio consiglio, fa approntare catene: merita la tua gente d'essere legata, affinché non fugga le pene: degni di pene sono le genti venute al re di Balea da ogni parte, ed esse al tuo regno molte anime dovranno —. Disse; furibondo fremette il re dell'Averno e con le querule grida spaventò gli spiriti; ulularono le anime sciolte dalla carne all'udir la voce chioccia del Signore; rissonaron le strida fino al fondo dell'abisso. In terra, pel timore, il re di Balea, Nazaredeolo, fu colto da languore, si lamentò di dolori al capo, al petto; dicesi che, apprestandosi a coricarsi, vomitasse molto sangue e poco appresso morisse.... Fu condotto dinanzi al re dell'Averno: stava a destra Eaco, a sinistra Radamante, i quali così dissero: — O padre, cui non è pari nella negra schiera, dinanzi a te è il re della tristissima Balea, il quale fece morir di ferro uomini molti, e molti indusse a lasciar la legge di Cristo. E poich'egli portò sempre a noi amore come amico, concedigli di star sempre nella tua fiammeggiante corte e infliggigli pene coforni a' suoi meriti. Comanda che la gente di costui stia nelle vampe eterne e che i suoi compagni portino catene —. La turba, che avea seguito il fiero re di Balea, mandò lamenti, tratta subito a varie pene. Il signor dell'abisso col suo tridente attizza i fervidi fuochi e fa giunger le faville fino alle oscure volte, pascendosi al tempo stesso di avvelenata carne. — Voi, e tu, mio fido, meco sedetevi a mensa. — disse. Obbedirono al comando. Vengono al pasto le ombre. Servon di sedie le aduste pietre. Un'ardente fiamma interna consuma i convitati. Primi furon portati da mangiare i ferventi colubri, che, vivi, strazian le ignee viscere de' convitati. Arida sete tormenta costoro: bevanda è ad essi sangue di draghi nero per molto tiefo. A questi cibi tengono dietro innumerevoli serpi ardenti come brage e spruzzati di veleni lernei, forte liquore. Succedono tazze piene di tòschi nessesì. Poi che così furon straziate le ferventi viscere de' commensali, il re de' negri spiriti prese a dire: — O sudditi, mirate nella mia sede il re di Balea e giacché fervono le viscere di tutti, insieme con noi si appressi alle tartaree onde: ma prima voglio vederlo straziato da voi —. Stette come pietra il re di Balea: l'oblivione gli tolse i sensi; rimase instupidito, perché il timore gli ottennebrò la mente. I convitati, obbedendo al co-

mando del re, lo trascinano per l'infame Tartaro, lo dilaniano: poi gettano l'adusto suo corpo nell'onda gelata: la sete è spenta dal freddo; quindi è gettato nelle fiamme: il misero, senza muoversi dal fuoco, soffre caldo e gelo. Poichè le disseccate viscere sentirono la pestifera sete, s'affrettò al fiume, ma non poté con l'acque temperare l'ardore, che le acque, com'egli fe' per bere, gli fuggirono dalle labbra: egli rimase immoto come statua, stupefatto, sul margine, e fiere di varie forme lo dilaniarono. Tal fine ebbe il feroce re nell'Orco tenebroso ». Così finisce cotesta scena infernale, in cui il re stesso dell'Averno e i suoi satelliti e l'ombra de' dannati si fanno ministri della giustizia divina contro chi, essendo stato nemico della Fede, avrebbe dovuto essere da loro accolto nel regno delle tenebre eterne a grande onore.

Con una siffatta invenzione, al *Libro Majotichino* niente mancava perchè l'autore potesse vantarsi d'aver fatto qualcosa di paragonabile magari all'*Eneide*. Non è da credere, infatti, che simili confronti fossero allora temuti da chi poneva mano a opere di questo genere: una di esse, per esempio, comincia così: « Le gesta degli antichi duci furono cantate da antichi poeti; io vate nuovo prenderò a trattare le gesta de' nuovi »: e finisce con questa apostrofe al suo Mecenate: « Tu ben sai che per te fu scritto questo carme, essendosi il poeta studiato di obbedirti con lieto animo. Sempre gli scrittori meritano di trovare chi loro donasse di buon grado. Tu, re più grande di Cesare Ottaviano, sii per me, ti prego, speranza di bene, come quegli fu per Marone ». Se vogliamo sapere di che re si tratti, leggiamo l'invocazione a principio del carme: « Sii benigno al tuo vate, che secondo sue forze canta illustri imprese, o Ruggero, del duce Roberto chiara e degna prole, la volontà pronta ad obbedire a tuoi cenni mi rende ardito, poichè la sola devozione mi dà le forze negatemi dal magistero dell'Arte e dall'ingegno ». A Ruggero, figlio di Roberto Guiscardo, indirizzava così un suo poema storico in cinque libri sulle imprese di quest'ultimo (*Gesta di Roberto Guiscardo*) il Pugliese Guglielmo, tra il 1088 e il 1111, per richiesta anche del papa Urbano II. Dal primo apparire de' Normanni nell'Italia meridionale verso il 1000, Guglielmo conduce il suo racconto, in esametri di gusto classico non ineleganti né fiacchi, anzi vivi qua e là d'alcuna luce e d'una tal quale franca vigoria, fino al 1085: storia versificata, adunque, quanto a procedimento

Le Gesta
di
Roberto
Guiscardo
d:
Guglielmo
Pugliese-

cronologico, ma nell'intenzione dell'autore qualche cosa di più e di meglio: chè di tratto in tratto, a rompere la monotonia del racconto, ti guizza innanzi il lucicchio d'una imagine: « ... non altrimenti lo sparviero solito a far preda certa di uccelli minori, temendo di assalire i maggiori, se per avventura riuscirà a vincere una sola gru, non avrà più timore del cigno nè schiverà per nulla di star contro ai grandi uccelli »; oppure: « ... come lo sparviero quando assale le colombe selvatiche nel luogo ove si raccolsero insieme, fa sì che con volo fuggitivo cerchino le sommità rocciose d'un alto monte, dove pure riesce a pigliarle, nè lascia che trovino scampo alcuno »; oppure: « come gli uccelli, che non ardiscono star contro all'aquila, mentre gira per l'aria, o come le lepri, che con piè veloce sono costrette ad appiattarsi per non essere prese dagli adunchi artigli e non divenir pasto del vorace rostro »; o, per finire: « come allorché due cinghiali, digrignando i denti, vengono alla pugna: l'uno è intriso della bava che gocciola fuor dalla bocca all'altro, e aguzza le zanne per dare più fieri morsi; a vicenda si dilaniano le terga ed ora si feriscono a un piede, ora alle costole: ambedue resistono accanitamente né vogliono cedere, finché l'un de' due già stanco e con le membra piagate non mostri di voler prendere la fuga, alla quale finalmente, vinto, s'appiglia... ». E si legga questo bel brano: Roberto « irrompe animosamente in mezzo ai nemici. Altri trapassa con la lancia, altri taglia con la spada, e martella colpi orrendi con braccia robuste. Pugna con ambe le mani, nè lancia ne spada batte a vuoto, dovunque egli colpisca. Tre volte gli cade sotto il cavallo, e tre volte, ripigliate le forze, torna più potente alla mischia: lo stesso furore gli è di sprone. Come il leone, allorché ruggendo assalta furiosamente gli animali minori, se per avventura incontra cosa alcuna che possa resistergli, dà nelle furie e l'ira sua vieppiù divampa quanto maggiore è l'ostacolo, di guisa che niente lascia illeso; ed ove trascina questo, ora adenta quello che non può servigli di cibo, e sbrana miseramente tutto il gregge: in egual modo Roberto non cessa di far strage degli Svevi, che pur resistono; e tronca piedi e mozza mani e spicca capi dal busto, a quello sfonda il ventre insieme col petto, a questo trapassa le costole, ed uccide egualmente quei di grande statura e i minori, mostrando come si acquisti gloria nell'abbattere non meno i corpi grandi che i piccoli ». E di retorici colori sono, naturalmente, adorni i

discorsi messi in bocca a' vari personaggi: relierò per esempio il tratto ov'è descritto il dolore delle moglie di Roberto: «... Come seppe che era travagliato dalla febbre l'illustre sposo, in cui riponeva ogni sua speranza, stracciate le vesti, con frettolosi passi corse piangendo, e al vedere il consorte morente, ch'è già soprastava l'estrema sventura, lacerandosi il volto con le unghie e strappandosi gli arruffati capelli: — Oh dolore! esclama; che farò io infeliciissima, o dove n'andrò sventurata? Forse che i Greci, udita la tua morte, non assaliranno me, il figliuolo e il popolo tuo? dei quali tu solo eri la gloria, la speranza, la forza, proteggendoci con la tua persona? Chi dei tuoi, messo pure alle strette, ebbe timore delle minacce, chi degli assalti nemici, quando tu eri presente? E quantunque l'oste avversa si componesse di moltissime schiere, pure non poche volte i tuoi, rincorati e resi sicuri da te, ardirono far giornata; ne' virtù al mondo potè, in vederti, star salda. Ecco che son lasciati ad esser preda de' lupi il figlio, la consorte, il popol tuo, che senza di te non si crede più al sicuro; imperocchè, te perduto, che eri l'ardire del nostro popolo, non potrà questo mostrarsi valente. Morte empia, potresti anteporre qualsiasi ignobile volgo ad un uomo per la cui dipartita tanti periranno. Perdona, prego, tu che non sai piegarti per voti; indugia almeno finchè egli ci abbia ricondotti alle nostre case, sì che dopo la sua morte ci accolga un luogo sicuro. Ah misera! indarno io prego costei che sempre fu sorda ai preghi, nè mai risparmiò alcuno — Ruggero, non meno piangendo, insieme con la madre leva al cielo alte grida con gemiti, lamentandosi di restar privo di padre prima d'essere atto a mantenere gli acquisti fatti o a farne di nuovi e prima di essere in grado di seguire gli esempi del padre. Chi mai ad occhi asciutti avrebbe mirato le lagrime del popolo ivi presente? Chi avrebbe avuto animo così duro e insensibile da non compiangere tanti addolorati?

Quanto al contenuto del poema, l'autore non sembra aver concesso nulla alla fantasia, perchè, anche se fosse leggendario l'incontro sul Gargano, presso il santuario dell'Arcangelo Michele, del cittadino barese Melo, profugo dalla patria con quei pellegrini Normanni, reduci da Gerusalemme, ch'egli avrebbe persuasi ad unirsi a lui contro i Greci e a chiamare in Italia altri loro compatriotti, allettandoli con la promessa di stipendi, di spoglie e d'onori: tale incontro non è nel poema accennato che

di sfuggita: sì che neppure una leggenda locale avrebbe in questo caso ispirato e acceso la fantasia del verseggiatore, la quale, a maggior ragione, rimase del tutto fredda e immobile anche al contatto delle tradizioni e delle leggende che senza dubbio i Normanni dovettero portar seco tra noi, ne di quelle del cielo carolingio pur accennate da Guglielmo in un luogo del libro terzo. Per conciliare le parti di storico e di poeta, l'autor delle *Gesta di Roberto Guiscardo* non seppe far di meglio che gettar addosso alla materia una specie di paludamento classico che le desse l'aria di canto epico senza toglierle la sostanza di narrazione esatta dei fatti. D'un tal Virgilio chi potrebbe dire se sia rimasto veramente pago il prode Ruggero, re più grande di Cesare Ottaviano?

La Vita
della con-
tessa
Matilde
di
Donizone.

Certo Roberto Guiscardo ebbe in Guglielmo miglior cantore che non abbia avuto la contessa Matilde in Donizone: eppure anche costui, ponendo mano a scrivere circa il 1114 la vita di lei, ch'ei condusse a termine prima ch'ella morisse (25 luglio 1115), non si peritava di metter innanzi quel nome di Virgilio, che pur poteva richiamare la mente de' lettori a raffronti per lui, Donizone, disastrosi, e di aggiungervi, per di più, anche il nome di Platone, credendolo certamente quello d'un gran poeta: « Se vivo fosse Platone e perfino lo stesso Virgilio, troverebbero materia per innumerevoli versi nella storia de' nostri duci, dei quali non ci fu a' tempi antichi alcuno più valente, neppure la prole di Priamo ». Di epico il carme di Donizone nulla ha nella forma e nella contenenza, perché i pochi elementi ad esso venuti dall'epopea francese non v'ebbero alcuno ulteriore svolgimento, rimanendo allo stato di semplici cenni, i quali, se ci possono indurre a credere che, durante la vita di Matilde, l'epopea abbia aleggiato dattorno a Bonifazio suo padre e che alla corte della contessa siano convenuti giullari francesi; ci costringono d'altra parte a conchiudere che intorno a Matilde non germogliò un vero e proprio ciclo epico. Ma Donizone s'illuse senza dubbio d'aver forze sufficienti per un canto epico, tanto è vero che nel proemio, quasi a dar ragione dell'aver preso a celebrare la vita di Matilde, ricorda nientemeno che le guerre cantate dall'epopea di Francia.

La lotta
del Co-
mune con-
tro l'im-
pero e il
sentimen-
to
nazionale.

Ma torniamo ai canti ispirati dall'amor di patria e dall'orgoglio cittadino. Udimmo esaltare le imprese eroiche de' Pisani: or non le sole città marittime, ma quelle ancora di terraferma andavano sempre più esplicando le loro poderose

energie, che doveano ben presto far glorioso esperimento di sé nella lotta contro l'Impero. Momento davvero epico fu quello, nel quale la minaccia d'un comune pericolo strinse in possente compagine le forze di tante libere città che poco innanzi si erano orrendamente dilaniate e ancor si sarebbero dilaniate poi in fiere lotte fratricide. Se non che qui ci si presenta una questione che, toccando molto da vicino il nostro spirito patriottico, ha in sé tal virtù suggestiva da poterci facilmente indurre a giudizi erronei sui sentimenti che animarono que' nostri antichî nella magnanima difesa della loro libertà. Poté più in essi la carità del *natio loco* o l'amore della gran patria italiana? Fu gretto interesse che li spinse a dimenticare le gare tra fazioni e fazioni, tra città e città, o nobile slancio e aspirazione a un ideale, se non chiaramente vagheggiato, almeno intuito, d'unità e fratellanza nazionale? Che pur tra le feroci competizioni che dividevano Italiani da Italiani, il pensiero della patria comune non sia venuto mai meno, è cosa che può ammettersi; ma conviene aggiungere la restrizione che quel pensiero dovè dominare le menti come qualche cosa di così idealmente vago ed elevato da non aver alcun influsso sulle meschine vicissitudini della vita cotidiana: onde non è possibile attribuire all'impulso d'un cosciente sentimento nazionale l'accordo mentaneo de' Comuni tra loro divisi da intestini odii o da antagonismo d'interessi. Alla nostra fantasia, eccitata da un così stupendo spettacolo d'eroiche virtù, di impeti generosi, di fieri ardimenti, può tornar gradito ravvisare in tanto sforzo di genti italiane congiunte contro lo straniero una solenne e magnifica affermazione d'italianità; ma al desiderio della fantasia solo in parte la verità storica corrisponde, perché, se nel fatto s'ebbe un'affermazione d'italianità, difficilmente può credersi che essa sia stata cosciente o che la titanica lotta contro la tedesca rabbia fosse ispirata e diretta da un'alta idealità patriottica più che da un interessato concetto d'opportunismo politico e dal timore dei danni imminenti. Senza nulla togliere alla grandezza e alla gloria di fatti che costituiscono un singolar vanto del nome italiano nell'età di mezzo, la fredda considerazione dello stato reale degli animi in quel tempo ci obbliga a riconoscere che non furono allora gl'Italiani trascinati dall'onda di quel sentimento nazionale che, se era latente nel fondo de' loro cuori e se di tanto in tanto trovava anche una qualche espressione letteraria, non era destinato a infiammare con in-

cendio d'amore e d'entusiasmo i figli tutti d'Italia che dopo secoli molti. Quand'anche altre cause non avessero ostacolato presso di noi il sorgere d'un'epopea nazionale, sarebbe bastata a impedirlo codesta mancanza d'un vivo e forte sentimento di fraternità, atto a purificar col suo ardore da ogni torbida passione le anime e a sublimarle nel rapimento d'una nobile e santa aspirazione.

Le lotte
de'
Comuni
tra loro.

Purtroppo a farci vieppiù dubitare che fossero spenti davvero gli odii tra Comune e Comune, quando al primo « vento di Soave » i collegati opposero il baluardo de' loro petti, contribuiscono le testimonianze dell'accanimento onde poco innanzi, come s'è detto, i fratelli avevano perseguito i fratelli, accanimento rivelatoci dalle pagine dei cronisti municipali, sia ch'essi abbiano narrato gli eventi delle guerre fratricide in nuda e fredda prosa, sia ch'abbiano voluto faticosamente abbellirli di colori e di suoni poetici imitati dagli antichi.

La guerra
ed ecci-
dio della
città di
Como.

Esempio caratteristico di lunga ed aspra lotta tra vicine città, narrata in versi ad esaltazione dei fratelli uccisi dai fratelli, è il poemetto di circa 2000 esametri sulla *Guerra ed eccidio della città di Como*. Un anonimo contemporaneo vi celebra, con atteggiamenti di sapore classico, ma senza pretesione epica, il valore onde i Comaschi dal 1118 al 1127 difesero la libertà della loro patria contro i ripetuti assalti dei Milanesi aiutati da Cremona, Pavia, Brescia, Vercelli, Asti, Novara, Guastalla, Verona, Bologna, Mantova, Parma. Causa della guerra: l'imposizione al popolo comasco, da parte dell'imperatore Enrico V, del vescovo Landolfo da Carcano in luogo dell'eletto dal clero Guidone de' Grimaldi. Si combatte per terra e sull'acque del lago con flottiglie dall'una banda e dall'altra; si prendon l'armi alla buona stagione, si depongono dopo breve tempo, non potendo i cittadini essere troppo a lungo distratti da' loro negozi; avvengono scontri, combattimenti a corpo a corpo, insidie, tradimenti; e il verseggiatore segue in tutti i particolari l'andamento della lotta, solo concedendosi il lusso degli epiteti esornativi, delle comparazioni, dei richiami all'antico: Como è da lui assomigliata a leonessa che difende i suoi nati, e pel decennale assedio agguagliata a Troia: i Comaschi sono paragonati ai Romani: le schiere de' nemici sono più numerose delle stelle, dell'onde e delle arene. Ma non era troppo ricca la suppellettile decorativa del buon verseggiatore: infatti lo vediamo ripetere più volte le medesime immagini e

le frasi medesime, e dar all'espressione atteggiamenti consimili, stereotipi, onde altri potrebbe dubitare della sua veridicità ed essere tratto a sospettare ch'egli abbia qualche volta modificate le circostanze reali de' fatti in servizio delle sue velleità letterarie e della sua predilezione per certi modi e certe forme. D'altra parte furono per l'appunto codeste velleità letterarie e codeste predilezioni che soffocarono quell'alto di viva poesia che avrebbe potuto spirare dalla realtà storica, se il verseggiatore non avesse posto tra i fatti e sè quel vieto ingombro d'addolbi classicheggianti, i quali con la loro fredda compostezza smorzano e indeboliscono troppo il vigor rude che pur è in alcuni tratti, e rendono languida e fioca l'eco d'una voce che vorremmo sentir risuonare vibrante di schiettezza.

Ma se nel caso de' Comaschi, vinti, tale schiettezza troverebbe in noi una qualche rispondenza di sensi pietosi: che dire quando la trovassimo baldanzosa negli inni trionfali di vincitori lordi ancora di sangue fraterno? Legga il rozzo inno de' Bresciani per la vittoria di Rudiano (1191) chi voglia farsi un'idea di codesti sfoghi, ne' quali, ben fu osservato, « la torva passione rade, come una bassa nuvolaglia, la terra, nè si solleva e depura ed illumina di immagini e di fantasmi poetici ». Della dolorosa impressione che ci danno così fatti documenti possiamo consolarci pensando ch'essi sono scarsissimi e rinunciando volentieri, per carità di patria, al piacere che come storici della letteratura avremmo di poterne contare un numero maggiore. Bene invece vorremmo, e come patrioti e come storici, far udire al lettore molte e molte voci che cantassero con impeto di calda poesia i fasti dell'epica lotta combattuta dai Comuni lombardi contro il Barbarossa. Ma purtroppo, se i campi gloriosi di Carcano e di Legnano mostrarono che l'antico valore non era ancor morto ne' cuori italiani; di là, a destare l'umile Musa del popolo o quella più nobile de' poeti, pare che non si elevassero.

Inno de'
Bresciani
per la
vittoria di
Rudiano.

E pianto ed inni e de le Parche il canto:

onde giustamente altri ebbe a dire, a tal proposito, che il popolo italiano fece allora una interpretazione prosastica d'un testo di storia mirabilmente poetico, e, accennando a un ritmo latino sulla lega lombarda del 1175, osservò che in esso vibra qua e là « un sentimento di libertà, un desiderio di pace, che si mescola con un vivo fervore di fede religiosa...; ma in quei rozzi

Ritmo
fino al
1175
del
1175.

e poveri versi l'impressione lirica de' fatti, pur belli e commoventi, non apparisce, o troppo debole, soffocata com'è dalla tendenza più forte alla narrazione prosaica dei fatti medesimi ». E, del resto, tutto lombardo è il sentimento che sorge da questa poesia, non altrimenti che da un dialogo in esametri che « dieci anni prima veniva composto sulla distruzione di Milano ». Peraltro il sentimento dominante in quest'ultima poesia « si allarga talvolta ed eleva, come là dove Milano è detta già *Latii fortissima dextra, Italiae robur*; ma purtroppo il poeta, indotto anche dalla sua cultura classica, si perde in lamenti vaghi e generici, come se la poesia sua si fosse dileguata tra i grassi vapori della retorica ».

Gotifredo
da Viterbo
e le
spedizioni
italiane
di Fe-
derico I.

Qualche cosa di meglio in tanta scarsezza ci è offerto da quel genere di poesia che a noi maggiormente interessa, cioè dal narrativo. Vero è che a questo genere appartiene un pedestre riassunto che delle spedizioni italiane di Federico I fece (in esametri a strofe ternarie, ove i due ultimi versi rimano insieme) Gotifredo da Viterbo; e, se tutto si riducesse a questo, si tratterebbe d'un meglio ben meschino, perchè Gotifredo, sebbene cominci *magno hiatu* pregando la sua Musa a voler innalzarsi così da pareggiare le gigantesche azioni del gran Federico, fior d'ogni fiore e sommo nume, e quantunque tenti qua e là di spiccar il volo per le vette di Parnaso, come quando descrive il morbo nel campo imperiale presso Roma (aprile 1171); resta pur sempre un ben misero versificatore, barbaro di lingua e sciatto di movenze e di atteggiamenti.

Le Gesta
di Fe-
derico I.

Ma se in Gotifredo da Viterbo non è neppur l'ombra della forma e, tanto meno, della ispirazione eroica, un vero tentativo di poema epico si ha nei cinque libri di 3343 esametri sulle *Gesta di Federico I*, composti da un anonimo contemporaneo, forse bergamasco, pare tra il 1162 e il 1164. Con procedimenti di racconto e di stile molto simili a quelli da noi rilevati nel *Libro majolichino*, s'ha qui un'ordinata esposizione de' fatti di Federico in Italia dal 9 marzo 1152 al 6 agosto 1160. Non ci sono ragioni per dubitare della veridicità ed esattezza dell'autore quanto alla sostanza degli avvenimenti narrati; anzi l'opera è generalmente considerata come una buona fonte storica, alla quale non toglie fede l'imitazione larga de' classici, perchè, se altri credette di veder nell'opera quasi un centone, in realtà su 3343 versi solo poco più di 500 sono imitati o parzialmente riprodotti da poeti latini e precisamente circa

450 da Virgilio, 60 da Lucano, e una cinquantina da Ovidio, da Stazio, da Orazio, da Tibullo, da Propertio, da Marziale, da Giovenale. Che se anche in parecchi de' rimanenti si può sorprendere il lontano riflesso di modi e accenti classici, ciò non basta per supporre che l'aver dato spesso al pensiero una veste non già nata insieme con esso, ma dedotta da fonti antiche, abbia costretto l'autore ad alterare profondamente le circostanze de' fatti per obbedire alle esigenze della forma, tanto più che il verseggiatore era pur abile a far da sé, sì che quando andò a prestito da altri si può ritenere che lo abbia fatto per vaghezza di letterato, anziché per pochezza di risorse sue proprie. E anche da riconoscere che l'anonimo, oltre che buon conoscitore de' poeti antichi, fu facile e disinvolto rimaneggiatore della roba altrui e seppe ben fonderla con la propria senza mai, o quasi, contaminare di troppo risentita barbarie il sapor classico della sua latinità e dando in generale al suo esanetro una buona tempera e una ben sonante fluidità. Del resto, com'altri osservò, la tinta di classicismo diffusa per il poema è tutt'altro che falsa in riguardo all'epoca; essa « ci dà anzi il vero colorito del tempo, in cui il sentimento ridesto della romanità prorompeva gagliardo in molte guise, da una parte animando le ambizioni del cesarismo, ispirando dall'altra le costituzioni dei Comuni. L'umanesimo non fu allora una larva retorica: informava il pensiero e guidava all'azione; e non solo la vita pubblica e ufficiale, ma anche la vita privata ed artistica studiavano in quei momenti di rifoggiarsi all'antica. Così nella storiografia accanto ai magni annali e alle rozze cronache, risorge il poema eroico; e quel movimento che si produsse sotto la corrente del romanesimo, trovò espressione naturale e abbastanza adeguata in una forma ch'era la stessa con la quale avevano celebrato fatti della storia di Roma Lucano e Silio Italico ».

Dopo aver invocato le Muse e Dio, l'autore dice che sta per imprendere un gran lavoro, il quale, degno del Principe, sarà dalla presenza di questo reso men faticoso e difficile. Pare dunque che il poema sia stato scritto alla corte di Federico; a ogni modo l'autore fu certo imperialista e non solo giudicò legittima e necessaria la guerra contro i Comuni, ma si studiò di far apparire come sollecitata dagli stessi Italiani la discesa del Barbarossa e come di pacificatore la missione ch'egli intendeva esercitare. Tuttavia codesto modo di considerar le cose non gli impedì di render giustizia al valore de' propri con-

nazionali e di metter sotto bella luce la loro strenua difesa, che agli occhi di lui, fautor dell'Impero, dovette apparire come una temeraria, folle ribellione. Anzi, leggendo i suoi versi par quasi di sentirvi aleggiare, benchè inespresso, un senso, a volta a volta, di pietà e d'ammirazione pe' collegati, e di sordo sdegno contro gli Imperiali; ciò procede dall'onesta sincerità del poeta, la quale riesce anche talora ad effetti che non erano certo nella intenzione di lui, com'è nella scena finale del poema. Presso Carcano s'è appiccata una terribile battaglia: da una parte e dall'altra si combatte con fervore; sul carroccio, il vessillo di Milano; intorno, una eletta schiera di giovani e la forza del popolo, salda e compatta pe' giuramenti. Federico si precipita contro quella muraglia di petti e con la spada dà colpi alla cieca sul carroccio, gridando vittoria, mentre le sue schiere son rotte ed egli stesso poi a malapena si salva. Anche Ottone Morena narra che Federico uccise, oltre a molti de' nemici, i buoi del carroccio e colpì questo della sua spada; ma l'aggiunta dell'anonimo: « e con liete grida si proclama vincitore », conferisce alla scena un sapore comico che direi preterintenzionale, perchè non possiamo credere che l'autore abbia voluto proprio in quel tragico momento ritrar l'Imperatore sotto l'aspetto d'un ridicolo millantatore. Codesta che potrebbe anche parere ingenuità, ci fa persuasi che l'autore pur ne' particolari s'attenne alla verità storica; donde la sua indipendenza, per la quale poté farsi esaltatore di glorie che a lui italiano non potevano, in fondo, esser discare.

Tale indipendenza rende specialmente notevoli alcuni episodi che credo opportuno di brevemente accennare. Primo, l'assedio e la distruzione di Cortona. Con rapidi tocchi, ma vigorosi, il poeta descrive la disperata difesa della città, e ne' suoi versi par che frema l'animo di tutto il popolo, che, dopo uno sforzo titanico, è costretto a cedere; e il breve discorso col quale s'arrendono all'Imperatore è pieno d'angoscia. Uomini, donne, vecchi, fanciulli escono della città rotti dalle fatiche, dai patimenti; vanno profughi a chieder soccorso alla forte Milano, mentre le torri e le mura della loro Tortona son rase al suolo. In uno slancio di generosità e d'amor fraterno, i Milanesi, adunati in grande assemblea, dopo un breve ma violento discorso del console, decretano la riedificazione della città; sono spedite all'uopo legioni d'uomini, che uniti ai dispersi Tortonesi danno opera alla grande impresa; altri attendono a innazar

torri, altri volgono grandi sassi, altri lietamente sottopongono gli omeri a' pesi, altri li aiutano a sgravarsene, e qui, naturalmente, non manca la similitudine dell'api desunta dal primo libro dell'*Encide*, ma rielaborata con qualche originalità: il quadro è vivo, colorito, pieno di movimento, e ne traspira un intimo senso di compiacimento per lo spettacolo maraviglioso.

Nel libro secondo è di capitale importanza l'episodio d'Arnaldo da Brescia, il grande agitatore e sognatore, che Ottone di Frisinga dipinse come un lupo sotto pelo di agnello, narrandone il martirio con queste nude parole: «... finalmente, caduto nelle mani di certi cotali nel territorio della Tuscia, fu tratto in giudizio al cospetto del principe e infine dal prefetto della città fatto impiccare e ardere sul rogo, e le sue ceneri fatte disperdere nel Tevere, perché la stolta plebe non ne venerasse il corpo ». La qual truce nudità di racconto s'ha pure in Gotifredo da Viterbo: « È preso Arnaldo, al quale Brescia fu patria e i cui dogmi quasi pervertirono il mondo: lo strangola un laccio, il fuoco e l'onda lo sperdono ». Ben altrimenti il nostro anonimo. Nemmen lui, s'intende, approva le opinioni d'Arnaldo, anzi le dichiara empie: ma la descrizione ch'ei fa del supplizio di lui è, nella sua sobrietà, solenne e piena di senso tragico: « Già si vedeva pronto il supplizio e preparato il laccio fatale: chiestogli se volesse abiurare la sua prava credenza e confessar da saggio le sue colpe, intrepido e fidente in sé (mirabile a dirsi!) rispose: la sua credenza sembrargli salutare, ed essere egli pronto a subir la morte per le proprie parole, nelle quali nulla era d'assurdo, nulla di nocivo; e chiese breve spazio di tempo per pregare, dicendo di voler confessare a Cristo i suoi peccati. Quindi inginocchiatosi e levati al cielo gli occhi e le mani, gemé sospirando dall'imo petto, e in silenzio pregò con la mente Iddio, raccomandandogli la sua anima. E dopo breve indugio, diè il suo corpo al supplizio, pronto a sostenerlo con fermezza. Versaron lagrime gli spettatori, e perfino i carnefici furono mossi a pietà: infine pendette sospeso al laccio:

Tandem suspensus lacqueo renitente pependit;

verso, ne' suoni, nel ritmo, nella cadenza, terribilmente espressivo. È una breve apostrofe al martire delle sue idee, un'apostrofe improntata d'una profonda tristezza, ci rivela tutta l'impressione e la compassione del poeta nel raffigurarsi il lugubre spettacolo di quel corpo inerte dato alle fiamme: impressione

e compassione non scemate dal pensiero che tra quelle fiamme sarebbe andata sparsa in faville, insieme con la salma, la dottrina dell'eresiarca.

Mentre nell'episodio di Arnaldo i dati della scena erano offerti al poeta dalla realtà storica; altrove egli, a colorire il suo quadro e a dargli atteggiamenti e spiriti d'epopea, senti il bisogno di ricorrere all'elemento soprannaturale, ed eccolo ad immaginare, nel libro terzo, che Federico, nella sua seconda discesa, fermatosi a Verona per ristorare il suo esercito prima di muovere contro Milano, abbia in sogno una visione: è Milano che in aspetto di matrona bellissima e forte, cinta la chioma da una corona turrita risplendente d'oro e di gemme, e circondata da vecchi e giovani guerrieri, gli appare e gli parla: « Dunque davvero, o Federico, tu vieni a combattere contro di me, a violare il mio onore? Chi a ciò t'indusse? chi fu il pessimo autore di questo consiglio? Io sono la più bella di tutte le città lombarde, la più grata sede di re, ricca d'argento e d'oro, di memorie e di glorie, e son grande e potente. Non disprezzar le mie parole, se tento di persuaderti. Abita in me una numerosa moltitudine di popolo e di cittadini insigni, che è dedita alla guerra e nulla teme. Me amarono il padre della Chiesa e il re romano, e mi conservarono l'antico onore, e l'uno e l'altro ebbero la mia obbedienza. Ma tu perché disprezzi i miei doni? perché covi contro di me tanta ira, o inclito duce? Io son pronto a obbedire ai tuoi comandi, se non sdeguerai di rispettare il mio onore. Non credere, o venerabile padre, non credere alle querele che i Lombardi ti rivolgono contro di me, ché, se cercherai la prima causa di questo dissidio, vedrai, credimi, che sono senza colpa i miei cittadini. Se poi non ti piegherai né coi doni né con le preghiere, ma continuerai a combattermi, sappi che ho uomini coraggiosi e forti pronti alla guerra ». Certo l'anonimo s'ispirò a Lucano; ma in ben diverso modo parla Roma a Cesare nella *Farsaglia*. Federico innalza a Dio una preghiera e allora tuona dal cielo una voce che gli dice: Va, muoviti, non dubitare; porta la pace, o Federico, alle genti devote, la guerra alle genti malvage, e purga il regno dai delitti. Che se non abbandonerai la giustizia e le leggi, se non vincerai per iniqui consigli, ti sarà concesso di ridurre all'obbedienza le genti ribelli, e il tuo impero durerà anni molti ». Ma l'anguicrinita Aleto, venendo dall'Erebo, attizza col soffio de' suoi perfidi incitamenti le fiamme

latenti ne' cuori e stimola i Comuni a rompere la pace conclusa con l'imperatore. Entra prima a Milano, poi va a Piacenza, indi a Crema e a Brescia, e da per tutto con parole di fuoco scalda gli animi de' giovani e suscita in essi il furore dell'armi: l'incendio si dilata rapidamente; ella dà fiato alla tromba, chiama a battaglia; migliaia e migliaia di ribelli scendono in campo contro gli imperiali, per quella lotta superbamente eroica che ha il suo momento di solenne ed epica grandiosità nell'assedio di Crema e il suo epilogo nella battaglia di Carcano.

Abbiamo detto testé che nessun canto ci è pervenuto che riguardi la battaglia di Legnano: peraltro la lotta col Barbarossa diede origine a una leggenda poetica, la quale, anziché deformare la verità storica, creò addirittura una favolosa vittoria, che è come il riflesso fantastico delle due di Carcano e di Legnano: intendo parlare della vittoria di Salvore riportata dai Veneziani su Ottone, figlio del Barbarossa. Sarebbe essa avvenuta nel 1177, l'anno stesso della famosa pace: che ne sarebbe stata la conseguenza, tra Alessandro II e l'imperatore. Di storicamente sicuro non v'è che questa pace: leggendario, a quanto pare, è tutto il resto, cioè la fuga a Venezia del papa, il suo ricovero come semplice sacerdote nel monastero di S. Maria della Carità, il suo riconoscimento da parte d'un pellegrino, gli onori resigli dai Veneziani, l'ambascieria mandata da questi a Federico per chieder pace, l'intimazione fatta dall'imperatore che gli si consegnasse il papa e, in sèguito al rifiuto de' Veneziani, la spedizione contro Venezia d'una flotta di 75 galee comandate da Ottone: donde la battaglia di Salvore, la vittoria de' Veneziani, la prigionia d'Ottone, il dono dell'anello fatto dal papa al doge trionfatore Sebastiano Ziani, perché sposasse con esso il mare: l'andata di Ottone, con promessi di ritorno, dal padre per chieder pace, la venuta di questo a Venezia, la sua umiliazione allorché il papa a lui dice, toccandolo con un piede: « Camminerai sopra l'aspide e il basilisco e conculcherai il drago e il leone »: la risposta dell'imperatore: « Non a te ma a Pietro »: la replica del papa: « E a me e a Pietro »: e, dopo la conclusione della pace, la partenza del papa e dell'imperatore da Venezia insieme col doge, il loro arrivo ad Ancona, poi a Roma, dove il papa conferma al doge tutti i privilegi concessi alla Repubblica dal momento della sua fuga a Venezia in poi. Codesta leggenda, che fece le spese

La
leggenda
della vit-
toria di
Salvore.

di tanti poeti encomiastici dal secolo XIV in poi, non può, a giudizio de' critici più accreditati, ritenersi per coeva e nemmeno nata in tempi prossimi al fatto storico che le diede origine: il primo che, a quanto si sa, la narrò in prosa latina fu, nel 1317, il bolognese Buonincontro de' Bovi, cancelliere della Repubblica, e alla sua narrazione risalgono, con poche varianti, le posteriori redazioni in prosa e in versi. C'è dunque da dubitare ch'essa sia nata tra il popolo, ma, ad ogni modo, tra il popolo ebbe poi diffusione e favore, così come trovò chi la rivestì di versi eroici, secondo che si vedrà tra poco.

Come soltanto molto tardi la leggenda s'impadronì della persona di Federico I, così solo indirettamente lambì quella di Enrico VI, per aver l'odio politico creata la diceria, intesa a infamare l'origine del figlio di lui Federico II, e raccolta da Dante, dal Villani e dal Boccaccio, ch'egli avesse sposata Costanza, la figlia di Ruggero II, re di Sicilia, quand'ella era ormai cinquantenne e dopo che le era stata tolta dal capo l'ombra delle sacre bende

Contro suo grado e nostra buona usanza.

Di tal leggenda non è cenno nel poema latino di Pietro Ansolino da Eboli che tratta *Delle cose siciliane*: peraltro vi si fa menzione d'una prigionia di Costanza nel castello di S. Salvatore presso Napoli, fatto del quale non c'è ragione di dubitare e in cui è forse da riconoscere il fondamento storico del racconto leggendario. Non è a credere tuttavia che appunto il poema dell'Ansolino possa aver servito di fonte alla leggenda, perché in esso non v'ha, a quanto pare, neppure un principio di elaborazione fantastica de' fatti storici e a questi è solo sovrapposto il solito apparato di ornamenti poetici senza pregiudizio della verità sostanziale. Veramente molto si discusse intorno alla attendibilità delle notizie offerte dal poema *Delle cose siciliane*, né qui, pel nostro intento, importa toccar tale questione; basterà avvertire che, secondo le più recenti indagini, il poema dell'Ansolino e da ritenere come una fonte storica di primissimo ordine, nella quale la passione politica non giunse mai a falsare i fatti. Ma noi dobbiamo considerar l'opera sotto il rispetto letterario e vedere se in essa vi siano spiriti e atteggiamenti eroici. Il poema *Delle cose siciliane*, terminato certo prima del 1196, è in tre libri: il metro ne è il distico elegiaco; abbraccia un periodo di sei anni (1189-1195) e narra la lotta combattutasi per la successione

Il poema
*Delle cose
siciliane*
di Pietro
da Eboli.

al trono di Sicilia tra Enrico VI, che difendeva i diritti di sua moglie Costanza, e Tancredi, illegittima discendenza di Ruggero duca di Puglia, sostenuto dal cancelliere Matteo d'Ajello. Ma di questa lotta, tanto in sé drammatica, il poeta non espone i particolari ordinatamente con riguardo alla loro logica concatenazione, ma vivacemente ce ne rappresenta i principali episodi atteggiati e coloriti secondo la sua passione politica; perocché egli fu poeta di corte, amico degli uomini più insigni d'allora e de' primi ufficiali del Regno, e poté quindi sorprendere e cogliere le impresioni immediate dei fatti. Il terzo libro, l'ultimo, è tutto un inno entusiastico agli Svevi. L'elemento subiettivo, che tuttavia, ripeto, non travisò la realtà storica degli avvenimenti, si manifesta soprattutto nel modo in cui il poeta fa parlare i suoi personaggi e nella luce ch'egli proietta sui fatti; ma codesta subiettività non dipende tanto da una maniera tutt'affatto personale di considerare la realtà storica, quanto dalla piena corrispondenza tra l'anima del poeta e quella del suo tempo, per cui, ad esempio, quello che v'ha di mistico e di teocratico nella esaltazione di chi incarna l'autorità imperiale, procede dal concetto che di questa autorità s'ebbe nel medio evo, considerandola come emanazione della Provvidenza divina e come unico possibile fondamento della pace universale. Non è dunque servile cortigianeria quella che muove il poeta a chiamar il suo imperatore non pur Cesare Augusto, ma Giove, Tonante, Sole (e già vedemmo altri usar tali nomi d'imitazione classica) e a paragonarlo perfino a Cristo; egli è come in preda a un'illusione, egli crede di riconoscere nel suo imperatore l'apostolo delle genti, il redentore, il pacificatore del mondo, lo esalta, lo sublima, ne fa un eroe e ha parole di fuoco contro chi ne avversa l'opera provvidenziale. Il poema di Pietro da Eboli è quindi da riguardare non come un semplice panegirico, ma come la efficace espressione di quell'imperialismo che troverà più tardi la sua magnifica consacrazione nel pensiero politico di Dante. L'Ansolino avvolto in un'atmosfera saturata di misticismo e anelante a un rinnovamento sociale, rende immagine del suo tempo; e come nell'apoteosi di Enrico VI par ch'egli voglia dare alle genti l'annuncio che già secondo la tradizione medievale, era risonato nei versi di Virgilio, tradotti da Dante (*Purg.*, XXII, 70-72):

. secol sì rinnova
Torna giustizia e primo tempo antico
E progenie discende dal ciel nova;

così nella forma letteraria del carme è sensibile quella intonazione di classicismo paganeggiante che preannunzia l'umanesimo, ma che non è ancora del tutto libero da elementi medievali. E questo, come s'è veduto, un carattere comune alla poesia latina di queste età, quindi non è a meravigliarsi se, a quel modo che nelle *Gesta di Federico I* Beatrice figlia di Rainaldo supera per bellezza Venere, per intelligenza Minerva e per potenza Giunone, nel poema *Delle cose siciliane* Costanza è chiamata Diana. Anche in Pietro da Eboli il sacro si mescola col profano, il pagano col cristiano, onde l'imperatore Enrico deve partecipare di Augusto e di Davide, di Cesare e di Salomone. Parimente, come altri ebbe a osservare, « alla fine del libro terzo il poeta, quasi destandosi da un epico sogno in cui aveva visto grandi eroi in lotta, s'accorge d'aver lasciato il suo Dio sulle soglie dell'Eliso e si propone di abbandonare Clio e Calliope e l'ara di Apollo per ricongiungersi a lui: ma, abbagliato dai miti classici, non lo sa più riconoscere e lo rivede ancora attraverso a quelli: il poeta paganizza Dio in una bella donna sorridente, che abbraccia tutto il disco terrestre, raffigurante la sapienza direttrice del mondo ». Insomma, « la teologia già comincia a divenire mitologia e Dio si confonde con Minerva ». Del resto nell'Ansolino la preoccupazione politica è così forte da far tacere anche il sentimento religioso; per lui Dio si identifica con Cesare, e ad esaltar Cesare prestano in larga misura accenti ed immagini Virgilio, Orazio, Ovidio. Invece, immagini e accenti di colore e di sapor medievale il poeta usa a schernire Tancredi, l'avversario di Enrico: ei lo raffigura col muso di scimmia e bicipite, come nel medio evo erano rappresentati i diavoli, e, con intento comico, fa saltellare insieme coi mimi, intorno a Tancredi incoronato, Aletto, le Erinni e i Satiri. E la stessa miscela di classico e di medievale è nella lingua usata dall'Ansolino, perché spesso e volentieri egli s'allontana da' suoi modelli antichi per isbizzarirsi nella libertà lessicale del basso latino; ma, del resto, in ciò egli non si differenzia più che tanto dagli altri versificatori che abbiamo digià studiato.

Col poema di Pietro da Eboli (e lascio da parte qualche altra composizione di minor mole, appartenente a quell'età, come il carme latino narrante e vituperante i fatti del tedesco Diopoldo, conducendoli fino all'anno 1205; carme inserito negli *Annali di Ceccano*) siamo ormai giunti alla fine del sec. XII:

poco andrà che sbocceranno, a' tepidi soli d'una fragrante primavera d'arte italiana, le rose fresche autenticissime della poesia volgare; e in quel rigoglio di nate voci parlanti la viva favella del popolo, in quell'espandersi d'armonie scaturite dall'intimo genio della nazione, la Musa latina si tacerà come sopraffatta e paurosa: non più il canto eroico d'ispirazione classica risonerà a gloria d'imperatori e di liberi Comuni, non più il poeta cortigiano o il cronista cittadino si sentiranno allettati dell'ambizione di mostrarsi discepoli di colui che sopra gli altri come aquila vola o di quei che mostrò ciò che potea la lingua nostra. Avvenimenti d'epica grandezza come la sconfitta de' Comuni italici a Cortenova, la vittoria pisana della Meloria, la cattura di Enzo re alla Fossalta, la vittoria dei Ghibellini a Monteperti, la morte di Manfredi a Benevento, la battaglia di Tagliacozzo, il supplizio di Corradino, i Vespri Siciliani, la vittoria di Ruggero di Lauria nel golfo di Napoli e la sconfitta dei Pisani da parte de' Genovesi alla Meloria: non ebbero eco alcuna in componimenti eroici latini e scarsa in canti lirici volgari. Un Ruggero da Benevento cercava fuori d'Italia soggetto al suo canto, e in un « miserabile carmen » deplorava la distruzione del regno d'Ungheria per opera dei Tartari. Della celebrazione che, al dir dell'Oldoini, Ursone Orso fece del trionfo navale riportato dai Genovesi su Federico II nel 1243, non so che cosa sia avvenuto. Inedito è, credo, il poema in ritmi latini *Sancta Ierusalem* di Niccolò di Michele Buonaiuti fiorentino. Alle solite lotte intestine tra Nobiltà e Popolo ci riporta il poema in due libri d'esametri *Dei fatti di Milano al tempo dell'Arcivescovo Ottone Visconti* di Stefanardo da Vimercate. Nel prologo in prosa l'autore dichiara d'essersi attenuto scrupolosamente alla verità storica, aggiuntevi solo alcune poche cose, poetiche e retoriche, secondo il costume dell'arte, per cagion d'ornamento, e nel far ciò egli non s'allontanò di molto dal sistema degli altri autori di carmi storici. Con lingua e stile di buona latinità, con franchezza e vigore di verseggiatura, con intenzione e intonazione eroica, il poeta, invocata al principio la Musa, la rupe Pegasea e l'ardor Pierio, e fatte le lodi di Milano, onore d'Italia, città d'eroi, narra, in forma di epitome i principali episodi della lotta svoltasi tra la Nobiltà, e il Popolo in quella città dal 1259 al 1277, cioè dalla sconfitta di Ezzelino presso Cassano all'insediamento di Ottone Visconti nell'arcivescovado di Milano. La battaglia di Cassano entra nel

Il poema
di Stefan-
ardo
da
Vimercate
e
sui fatti
di Milano
al tempo
dell'ar-
civescovo
Ottone
Visconti.

racconto del nostro versificatore, perché egli riconnette l'impresa d'Ezzelino alle discordie interne di Milano: infatti prevalendo ivi il popolo, al quale si miscono i Cremonesi, Ezzelino muove co' Veronesi in aiuto della Nobiltà. Ventisei versi bastano a Stefanardo per narrare l'esito infelice di questa spedizione: ma altrettanti egli ne spende a descrivere lo stato de' prigionieri dopo la battaglia. E piange egli dolorosamente la fiera sciagura per la quale alto sonò con onore il nome della sua famiglia, non altrimenti che quello di Capaneo percosso dalla folgore acuta: nel lieto fiore di giovinezza miseramente erano languiti i cugini di lui e la patria gli aveva rapito due fratelli: era ad essi ornamento la bontà, ad essi arrideva la fortuna e un duro carcere li consunse. L'odio di parte con iniqui colpi troncò ogni speranza: più feroce arse da ultimo per il poeta togliendogli il padre già vecchio, affranto dal dolore, dagli anni, dalla lunga povertà, costretto a peregrinare di terra in terra e colpito in fine da una atroce sentenza. « E come non si vergognò la spada d'infierire contro una tanta misera vecchiezza? Ah! che a quella canizie non giovò la misericordia, non l'antico amore di patria, non il sudore versato in giovinezza tra l'armi: niun merito giovò al vecchio infelice e il suo spirito, levandosi sublime nell'aure, salì col favor di Dio, alle fulgenti sedi celesti ». Saltando all'anno 1262, il poeta narra come, essendo morto l'arcivescovo di Milano, papa Urbano IV eleggesse a quell'ufficio Ottone Visconti, e come contro questo si levasse una parte della città. Succeduto a Urbano papa Clemente IV, la cui elezione era stata profetizzata da una sua sorella carnale, come c'informa il poeta, che anzi ne riferisce la visione: i ribelli son chiamati dinanzi al soglio pontificio; e qui s'hanno riportate per ordine le orazioni pro e contro le fazioni favorevoli e avverse all'arcivescovo; dopo di che il papa impone obbedienza a' ribelli, e un suo legato recatosi a Milano rivolge ai cittadini un discorso per consigliarli ad accogliere come arcivescovo Ottone. Ma poco appresso, essendosi questi recato con papa Gregorio X al concilio di Lione, il popolo di Milano gli si ribella; e qui segue la narrazione de' fatti d'armi avvenuti tra i ribelli e i fautori del Visconti, finché questi, cacciati di Milano i Torriani, può riprendere il suo ufficio e il dominio della città (1277). Infierisce da una parte e dall'altra il furore civile: la terra è bagnata di sangue fraterno; ma la croce guida i cittadini contro

i cittadini, e la strage avviene al cospetto di quel simbolo d'amore e di pace: mostruosa tristizia de' tempi, che strappò un grido di protesta pur al nostro poeta; e invero, dopo aver descritto con vivace ricchezza di colori le vicende di quella lotta, egli chiude il suo canto con una lamentosa deplorazione sull'alterna onnipotenza delle umane sorti e con un inno entusiastico alla virtù, che sola può render gli uomini felici. Tra il variar della sorte « la virtù sola sta immutabile, rifulgendo più che oro schietto, più che raggio di cielo, più che lume di sole, tutta abbagliante al suo nascere per divini splendori. Donde ha dessa origine? quale il suo ufficio? quali premi, quali ricchezze, quali onori le si confanno? Sublime è la gloria ch'essa dà, tolta la quale pur l'altre doti perdono il titolo illustre di virtuose, mentre a lei per se stessa questo ornamento è proprio. I beni che procedono dall'animo non mai patiscono mancamento; essi soli seguono chi la possiede; la morte tutti gli altri distrugge ». Le vanno compagne Prudenza e Giustizia, e la Giustizia « trae la sua origine dalla sede degli astri e rifulge in terra come Espero, perocché è immagine della legge divina, vincolo dell'umano consorzio, dotta maestra de' costumi, e insegna la rettitudine, nulla di utile chiede per só e sollecita guarda il comun vantaggio, perché a tutti desidera giovare, nuocere a nessuno. Devota essa medesima alle leggi, è pronta a frenare i ribelli, e al cenno di lei non è restia alcuna delle sorelle. Infine, inconcussa a ogni male, si ride de' fieri flagelli, gode nell'aspra lotta. O nobile progenie, o rampollo divino, o germe sopravvivate, che il tempo non potrà distruggere giammai! ».

Breve cammino ci ha portato così dalla fine del secolo XII a quella del XIII, e poco ce ne rimane da compiere ancora per giungere al punto donde comincia la vera e propria storia dell'epica d'arte, di tipo classico, in Italia. E invero, non passeranno quarant'anni del secolo XIV, che il Petrarca avrà ormai concepito il pensiero e posto mano alla composizione del suo massimo poema, obbedendo a un ordine d'idee e di criteri artistici che, come preannunziavano il trionfo del classicismo in un non lontano avvenire, così avevano i loro immediati precedenti in manifestazioni letterarie d'un passato recente.

Quando il dì primo di settembre del 1340, Francesco Petrarca nella solitudine di Valchiusa, riceveva, a poche ore d'intervallo, lettere dell'Università di Parigi e dal Senato Romano,

che lo invitavano alla coronazione poetica, forse, pensando ai poeti dell'età trascorsa. la cui fronte era stata cinta d'alloro-ricordò che venticinque anni innanzi Padova aveva solennemente incoronato il suo poeta ed istoriografo Albertino Mussato, onorando in lui il cittadino eminente che con il braccio e con la penna aveva dimostrato tutto il suo amore, tutta la sua devozione al Comune. Or bene: Albertino Mussato nell'ambiente intellettuale della Marca Trivigiana, al principio del Trecento, è una figura altamente rappresentativa, perché in lui s'incentra quel movimento letterario per cui gli spiriti più eletti di quella regione si rivolsero con entusiasmo allo studio dell'antichità. Mi piace riferire, a questo proposito, le parole d'un benemerito studioso, che profondamente conobbe la vita e le opere del Mussato. Nei primi anni del Trecento, ei dice, « a Padova, sia per eccellenza di maestri nel pubblico Studio, sia per dotti convegni di privati cittadini, s'era accolto il fior de' migliori che alle Muse del Lazio consacravano la vigoria dell'ingegno, quali Lovato de' Lovati, Bovettino de' Bovettini, Giambono de' Favafoschi, Geremia da Montagnone, Guizzardo da Bologna, Buonincontro da Mantova, Pace del Friuli, Castellano bassanese e molti altri, maestri o dottori, giudici o notai. Trascrivere libri, discutere e far chiose sui classici latini; indagare le bellezze con la scorta de' grammatici Prisciano e Donato; svolgere le sentenze di questo o di quello scrittore e farne centoni; studiare Cicerone, Virgilio, Sallustio, Orazio, Ovidio, Tito Livio; prediligere Lucano, Stazio, Giovenale, Seneca e Boezio; scrivere epistole in versi per argomenti politici e questioni filosofiche; comporre trattati di metrica e commenti e dettare croniche ed istorie; effondere in carmi elegiaci i patimenti dell'animo conturbato; leggere composizioni in prosa ed in verso nella Società de' Notai o nel Collegio degli Artisti: era questa l'occupazione che negli ozii onorati ricreava lo spirito di que' gagliardi ». In mezzo a codesto ardore di classicismo nacque l'*Evergide* del Mussato, tragedia che ha in sé tanto dell'epico, anche per l'intento che il poeta le diede, di metter in guardia i Padovani contro le insidie di Cangrande I della Scala, ricordando loro gli orrori della tirannide ezzeliniana. L'*Evergide* è il primo tentativo di restaurazione della tragedia classica alla maniera di Seneca, ed ha importanza eccezionale come segno de' tempi, in ispecie quando si pensi che proprio allora Dante prendeva le difese dello spregiato volgare. Né fuor del veri-

simile è il supposto che Albertino Mussato, volendo far rinascere tutte le forme dell'arte classica, pensasse anche, come Pace del Friuli, a rinnovar quella che tra le altre è la più solenne e magnifica, l'epopea.

Potrebbero esser prova di questa sua intenzione i tre libri in esametri sull'assedio di Padova del 1320, libri che, dati già in luce come parte della storia sulle *Cose operate dagli Italiani dopo Enrico VII*, di cui si credeva costituissero i libri IX, X e XI, sono invece da considerare opere a sé; e probabilmente anzi sono un frammento d'un'opera maggiore, cioè d'un poema epico-storico sulle varia fortuna della Repubblica padovana. A lui che aveva con l'*Eccerinide* ammonito i Padovani a vigilar sulle cupide mire di Cangrande, dovè salir spontaneo dal cuore l'epinicio, quando, dopo un assedio di oltre tre mesi, i Padovani, aiutati dalle forze di Federico d'Austria, riuscirono a sconfiggere Cane, che a stento poté, ferito, salvarsi dalle mani de' Tedeschi. Spontaneo, ho detto, pensando all'ardor di passione ch'era in lui per le glorie della patria: perché, in realtà, egli ci avverte che a cantar quell'assedio lo incitò la Società Palatina de' Notai padovani; e l'avvertenza vuol anzi essere qui riferita per intero: « Di frequente mi sollecitaste, o Notai, con istanze più importune che opportune, affinché, per diletto vostro e de' cittadini, io mettessi in versi la narrazione già da me fatta in prosa delle sventure che in questi tempi col favor degli uomini e del cielo, Cangrande recò alla città nostra, le quali poi, mutatasi la fortuna, si rivolsero per contrarii eventi contro il loro autore; aggiungendo alla vostra inchiesta la preghiera che qualunque fosse per essere il metro da me prescelto, la mia parola sonasse non alta né qual conviensi allo stile tragico, ma facile e accessibile alla intelligenza del volgo, affinché ai meglio addottrinati servisse le mia Storia scritta in istile più elevato, e il racconto in versi, nella sua forma dimessa e più piana, porgesse diletto ai Notai e a certi chierici di piccolo conto. Perocché a ciascun piace ciò che intende e infastidito rigetta quel che non capisce. Anche mi adducete ad esempio l'opuscolo di Catone Censore che si attribuisce a L. Anneo Seneca, il quale fu molto applaudito dal popolo, perché esprimeva sagge sentenze in una lingua molto simile all'idioma volgare. Dite anche che le grandissime geste dei re dei duci, perché possano essere intese dal volgo, soglion esser tradotte da varie lingue in versi volgari ed esser anche modulate in cantilene. Non

Il poemetto del Mussato sull'assedio di Padova del 1320.

credendo di poter ricusarmi di far ciò che il vostro autorevole consiglio mi chiede, cedo alle istanze dei Fratelli e, come posso e so, usando il metro eroico, secondo che esige il soggetto, seguirò il costume del popolo, rozzo poeta con rozzi ascoltatori». L'accento alle cantilene volgari, che il Mussato pare quasi voler imitare, ci potrebbe far credere che i suoi tre libri, benché composti in verso eroico, fossero per lingua, per istile, per intonazione e condotta, di carattere popolare: ma la cosa sta ben altrimenti, sì che la dichiarazione del poeta è da riferirsi semplicemente al fatto dell'aver egli messo in versi ciò che prima aveva scritto in prosa, affinché la narrazione de' fatti riuscisse più piacevole: ché d'essere inteso da quella specie di pubblico a cui piacevano le cantilene, egli non poteva né credere né sperare. Il tono del suo canto è quale si conviene a fatti degni « di tromba Meonia »: ché se nell'esporsi egli non si dilunga dal modo che vedemmo proprio a tanti altri autori di carmi storici, la lingua e lo stile hanno in lui un più squisito sapore classico e l'intenzione epica ci si rivela non solamente nell'uso delle similitudini, ma ben più in quello del soprannaturale. Infatti nel terzo libro il poeta fa che in cielo S. Giustina interceda presso Cristo in favore dei Padovani, dopo di che questi conseguono vittoria su Cane.

Ferreto
Ferreti

Al poeta e istoriografo padovano, che, morendo il 31 marzo 1329, recava nella tomba lo sconcerto di essere sopravvissuto alla ruina della patria, dacché Padova era caduta nelle mani di Cangrande il 10 settembre 1328: si contrappone il poeta e storiografo vicentino Ferreto Ferreti, che, pur essendo del Mussato amico e ammiratore, ebbe verso lo Scaligero sentimenti tutt'affatto diversi, così da esaltarlo tanto, quanto l'altro lo aveva avversato. Ma il curioso si è che il Ferreti prese le mosse per esaltarlo da quel punto medesimo donde il Mussato era partito per avversarlo: voglio dire dal ricordo delle feroci geste di Ezzelino: anzi per una parte considerevole del poema, sulla *Origine degli Scaligeri* molto si valse dell'*Ezzelinide* del padovano. Perocché il primo libro è tutto dedicato alla vita del tiranno fino alla strage della famiglia da Romano, e largamente v'è imitata la tragedia mussatiana. Il Ferreto con un fare alquanto ampolloso, ma non privo di classica eleganza, da principio al suo carme pregando Pallade d'aiutarlo nel cantare un eroe le cui geste son degne d'essere celebrate non meno che quelle d'Ettore e di Enea, e mostrandosi

esitante a intraprendere il grave lavoro. Segue una bella descrizione di Verona, della qual città si accenna all'origine e alla storia, venendosi quindi subito a parlar di Ezzelino. Né le imitazioni dall' *Everinide* si limitano a questa parte, ché se ne avvertono anche ne' due libri successivi. Il secondo s'apre con la descrizione della gioia onde la Marca salutò l'eccidio della stirpe da Romano, e il poeta, soffermandosi a parlar di Verona, prende occasione per accennare all'origine degli Scaligeri e poi esalta Alberto, di cui narra il matrimonio con Verde de' Sallizzuoli. Qui con molta cura son descritte le costellazioni sotto il cui influsso Alberto e Verde concepirono Cane. Verde sogna di partorire un cane che atterrisce co' suoi latrati la terra; se ne spaventa; ma, confortata da Alberto, si racqueta e di nuovo s'addormenta. Il terzo libro comincia con la preghiera che Alberto rivolge a Dio pel nascituro: Verde partorisce e le Parche presso la culla del neonato presagiscono il suo avvenire. Nel quarto libro il poeta, dopo il racconto d'una spedizione contro Verona de' Padovani, che son respinti da Alberto, torna al venerando fanciullo, a Cangrande, del quale tesse con versi altisonanti le lodi, magnificandone le virtù, e celebrandone le geste, ma solo fino alla conquista di Vicenza (1311), perché quel ch'è poi fu di tal volo

Che nol seguiteria lingua né penna;

ed impari al grave compito sarebbero e Virgilio e Lucano e Stazio.

Eppure ci fu chi, poco badando a codesta persuasione del Ferreti, pensò di aggiungere qualche cosa al carne di lui cantando la dedizione di Treviso e la morte di Cangrande, ma rimanendo a lui molto inferiore nella eleganza e nella classicità dello stile, così da parer, al confronto, un tardo superstita di quella generazione di scrittori medievali che più ci si mostra remota dagli spiriti dell'Umanesimo. E del resto la tradizione della poesia storica medievale nelle sue forme più rozze e barbare perdurava anche in quella regione stessa dove l'Umanismo era per fiorire così rigogliosamente, voglio dir nella Toscana. Ivi infatti, nei primi anni del Trecento, il pisano Rainiero dei Granchi componeva i suoi otto libri in esametri sulle *Battaglie di Toscana*: poema che il Muratori, pubblicandolo, qualificò *caliginoso* per la sua oscurità derivante dalla barbarie della lingua e dalla ineptitudine del versificatore.

Le Battaglie di Toscana
di
Rainiero dei Granchi

Richiamata la mente de' suoi concittadini all'antica Roma, che fu potente finchè fu concorde, il versificatore prende le mosse dalla cacciata di Uguccione della Faginata da Pisa e Lucca (1316) e segue narrando i fatti che danno materia ad alcuni capitoli (XX-VLXXXIII) del secondo libro delle *Istorie fiorentine* del Machiavelli, fino alla pace conclusa nel 1342, per opera del Duca d'Atene, tra Fiorentini e Pisani, dopo che questi ebbero conquistata Lucca invano difesa da quelli, condotti da Malatesta de' Malatesti col conte Federigo d'Urbino. Nel libro secondo è raccontato un episodio, che ricorda la lotta d'Eteocle e Polinice pel dominio di Tebe. Castruccio è eletto signore di Lucca, ma Pagano de' Quartigiani pretende di reggere insieme con lui: si stabilisce che il reggimento sia tenuto da ciascuno de' due per sei mesi; ma Castruccio, assunto il potere e conciliatosi l'animo de' cittadini, non vuol più lasciare il governo, onde Pagano è costretto a uscir dalla città. Il libro terzo tratta delle discordie sorte in Pisa tra i partigiani di Uguccione e quelli di Castruccio. Nel libro quarto il cronista comincia col rammentare la gloriosa impresa compiuta dai Pisani nel 1087 e cantata nel famoso Carme già da noi studiato, per venir a narrare un'altra guerra marittima sostenuta da Pisa contro il re Giacomo d'Aragone per la Sardegna. Al libro quinto dà materia la venuta in Toscana di Raimondo di Cordova per aiutare i Guelfi contro Castruccio, il quale sostiene un combattimento a corpo a corpo col tedesco Dolimbach e riporta piena vittoria. Il libro sesto descrive la discesa di Lodovico il Bavaro, la sua incoronazione a Roma e la creazione d'un antipapa. Il libro settimo narra la presa di Pistoia da parte di Castruccio; e l'ottavo l'accennata pace tra Fiorentini e Pisani.

S'è accennato testè al carme per la dedizione di Treviso: giova ora avvertire che sul medesimo argomento v'ha pure uno di que' cantari in volgare che coll'inoltrarsi del secolo XIV ci si fanno innanzi tanto frequenti, ma che pe' loro caratteri specifici non possono essere qui prese da me in esame. E il caso d'una trattazione in forma popolare di materia cantata da altri classicamente ci è presentato da quella leggenda sulla battaglia di Salvo di cui s'è fatto cenno qui addietro: infatti, mentre nel 1331 Castellano Castellani bassanese, commentatore dell'*Eccerimide* insieme con Guizzardo da Bologna, celebrava la vittoria di Venezia su Ottone con un poemetto di 1200 esametri, tra il 1367 e il 1382 Pietro de' Natali ne dettava uno in volgare non

molto dissimile per intonazione ed andamento da quelle cronache rimate e da quei poemetti storici che per il popolo composero tanti rimatori, quali Antonio Pucci, ser Gorello, Buccio di Ranallo ecc. Ma, ripeto, tutta codesta massa di poesia storica popolare costituisce di per sè una corrente a parte nella grande fiumana della nostra letteratura. La corrente che noi abbiamo seguita fin qui ci ha condotto al 1331 e soli sette anni appresso Francesco Petrarca concepiva l'idea di cantare in un poema epico le imprese del secondo Scipione.

CAPITOLO TERZO

L'Africa del Petrarca.

Tendenze vecchie e nuove nello spirito del Petrarca. — Carattere generale dell'*Africa*. — Il Petrarca e Roma. — La concezione dell'*Africa* e l'amor della gloria. — La composizione dell'*Africa*. — I primi due libri: il sogno di Scipione; la visione celeste; la glorificazione della storia romana. — Una lezione di filosofia morale. — Considerazioni sui primi due libri. — Il terzo e il quarto libro: l'ambasceria di Lelio a Siface. — La reggia di Siface. — Fatti gloriosi di Roma prima di Scipione. — Apoteosi di Scipione. — L'episodio di Sofonisba. — Sofonisba all'Averno. — Il rimanente del sesto libro. — Il richiamo d'Annibale dall'Italia e il suo ritorno in patria. — L'ambasciata cartaginese a Roma. — L'episodio di Magone. — Il colloquio tra Scipione e Annibale. — Roma e Cartagine dinanzi a Giove. — La battaglia di Zama. — Il libro ottavo. — Partenza d'Annibale. — Scipione sconfigge Vermina. — Mene del console Claudio contro Scipione. — Asdrubale a Roma. — Il ritorno di Scipione. — Il sogno di Ennio. — Trionfo di Scipione. — Giudizio complessivo sul poema. — I personaggi. — Modi, atteggiamenti, sapore dello stile.

Tendenze
vecchie
e nuove
nello
spirito del
Petrarca.

Quando Francesco Petrarca giovinetto, alla scuola di Con-
venero da prima, poi a quella di più dotti maestri, aveva
aperta la sua mente al sapere, s'era trovato di fronte a ten-
denze vecchie e nuove in lotta tra loro, e attraverso la dot-
trina ammantata e grave della scuola si sentì penetrare nel-
l'anima, e se ne compiacque, lo spirito ricreatore de' classici,
francati dai ceppi dell'ascetismo e del simbolismo. In lui
quell'influsso del pensiero latino che non era venuto mai meno
del tutto neppure tra le più fitte nebbie dell'età di mezzo,
operò efficacemente fin da' primi anni, infiammandolo d'un en-
tusiasmo fervidissimo pel mondo antico, per le glorie dell'Urbe.
Nelle rovine di Roma egli sentì palpitare l'anima de' secoli, e
tutti ne accolse e fece suoi i fremiti arcani. Egli stesso nella
Lettera ai Posterì dice che fin dall'infanzia aveva desiderato
ardentemente di veder l'eterna città e che con passione aveva
volto lo spirito allo studio dei tempi antichi, essendogli sempre
dispiaciuta così l'età sua che, se in contraria parte non l'avesse
tratto l'amor de' suoi cari, avrebbe desiderato d'esser venuto

al mondo in qualsivoglia altra età e di obliar la presente; ragion per cui mai non ristette dall'applicar l'animo alla meditazione del passato, dilettandosi specialmente della lettura degli storici. Come lucido specchio, egli accentrò in sè le vaghe luci, i bagliori incerti, i lampi fugaci, onde le memorie dell'antichità eransi illuminate nella notte del medio evo, per proiettarli in fasci luminosi e possenti verso l'avvenire. Le rare voci, che fiocamente prima del mille e con più forza poi eran venute esprimendo il sentimento di ammirazione devota che pochi spiriti eletti nutrivano per l'antichità, trovarono nella coscienza di lui, nel suo intelletto, nel suo cuore, una tale eco da diventare grido che non conosce limiti di spazio e di tempo. Nel pensiero e nell'arte del Petrarca sono gli spiriti e le tendenze sopravvivenuti d'un mondo che sta per inabissarsi nel nulla, e gli ardori giovanili, gli slanci, le audacie, le intemperanze d'un'età novella. Coglierto nelle sue contraddizioni, nelle sue incoerenze, nelle sue antitesi, non significa abbassarne la grandezza, scemarne il prestigio, metterne in dubbio l'efficacia: significa vederlo nella sua vera luce, sorprenderlo nell'atteggiamento più caratteristico del suo intelletto. Un lavoro febbrile di trasformazione avviene in lui e da lui si espande intorno con operosa azione innovatrice: per lui si compie la metamorfosi dell'anima medievale nell'anima moderna. Così s'avvertono nell'opera artistica, filosofica e storica del Petrarca i detriti e i residui del pensiero medievale e i primi segni della Rinascita: tutti gli scritti di lui sono pieni d'un tale contrasto tra elementi vecchi e nuovi, massime quello ch'egli intitolò il suo *Segreto*, dove, scrutando inesorabilmente ogni latibra dell'anima sua, egli dall'ascetismo più cupo e severo riesce a una concezione della vita che accenna quasi al pessimismo moderno. Qui, come in tanti altri luoghi, il Petrarca prese le mosse dal medioevo, perocché infatti quella fosca visione della vita, per la quale ogni gioia, ogni sorriso, ogni affetto svanisce e s'annienta nel disprezzo delle cose terrene, ce l'offrono alcune opere ascetiche de' secoli anteriori; ma ciò che le dà un'impronta originale e caratteristica nel Petrarca, si è il fatto dell'antitesi in cui quella visione viene a trovarsi di fronte a quell'altra, che pur domina la mente del poeta: la visione del mondo rinnovato, ribattezzato nel culto dell'antichità. E invero l'arte e il pensiero del Petrarca ci presentano anche tutti i caratteri dell'età che con lui si apre. Consacrato al sacerdozio,

pur beve avidamente al calice de' piaceri mondani: idolatra dell'antichità pagana, pur si strugge nell'adorazione della Croce; l'uomo e l'artista sono spesso in aperto dissidio tra loro. E tali nell'intimo della loro coscienza, tali nelle opere loro saranno gli umanisti del secolo di poi. Aristotele era stato pel medio evo li maestro di color che sanno: Francesco Petrarca combatte l'aristotelismo, s'ispira a Platone: e nel secolo successivo avremo in Firenze un'accademia neoplatonica. Avverso a ogni sciocco pregiudizio, prende di fronte risolutamente gli astrologi, ingaggia polemiche, s'abbandona a scatti impetuosi, esagera l'entità delle questioni: e nel secolo seguente avremo un Valla, un Filelfo e molti altri polemisti troppo spesso stizzosi, sempre suscettibili, irritabili, facili ad adombrarsi. Scopritore d'opere antiche, che si credevan perdute nel gran naufragio dell'età di mezzo, raccoglie amorosamente libri, se ne fa una biblioteca, provvede alla copiatura de' manoscritti, si diletta d'antiquaria: e il Quattrocento ci darà un Poggio Bracciolini, un Niccolò Niccoli e cent'altri ricercatori di codici, bibliofili, mecenati, antiquari. Tenta d'imparare il greco, ma non ancora Emanuele Crisolora e Teodoro Gaza hanno scritto le loro grammatiche. Agli amici suoi più cari dà nomi antichi, Socrate, Lelio, Simonide: previene Pomponio Leto e gli accademici Pontaniani. A quel modo che nella gemma sono le parti tutte del fiore che sboccherà a primavera, così nel Petrarca sono tutte le peculiarità della grande famiglia umanistica.

Carattere
generale
dell'*Africa*.

Non dunque è da maravigliarsi se il medesimo miscuglio di medio evo e di umanesimo riscontreremo nell'*Africa*, nel poema cioè ch'è la più compiuta espressione dell'avviamento nuovo che, nel Petrarca, andava prendendo lo spirito italiano. Esso è da una parte il frutto d'una possente ispirazione venuta al Petrarca direttamente dall'amore del mondo antico; ma dall'altra è pur frutto d'una tradizione non interrottasi mai durante l'età di mezzo; così che trovandovi elementi prettamente classici, quali potevano scaturire solo da una comprensione immediata della vita e dell'arte pagana, ed elementi cristiani, quali la tradizione appunto del medio evo suggeriva e imponeva; saremo tratti a conchiudere che il poema, pur essendo stato pensato e composto col precipuo intendimento di risuscitare in tutto il suo splendore la grandezza di Roma, tuttavia s'informa ad uno spirito essenzialmente cristiano ed ha in parte carattere medievale nella concezione, nel sentimento e perfino ne' par-

ticolari. Ma, ove si pensi che una così fatta contaminazione d'elementi classici e cristiani, non solo fu da noi riscontrata nè' prodotti della poesia latina medievale che siam venuti studiando, ma si trova anche nell'arte del Rinascimento, s'avrà tosto la misura del valore che ha l'*Africa* rispetto a' tempi.

E del resto, poichè l'ispirazione venne al poeta da Roma, è facile comprendere come dovessero necessariamente, nell'animo di lui e nel suo canto, intrecciarsi e aver ugual potenza il sentimento d'ammirazione per l'antica regina del mondo e quello di religiosa devozione « per lo loco santo », ove sedeva « il successor del maggior Piero ». Una lettera che il Petrarca scriveva da Avignone a Giovanni Colonna il 21 dicembre 1336, cioè poco avanti il suo primo viaggio a Roma, ce ne dà chiara testimonianza: « Non è da credersi quanto in me sia il desiderio di contemplare quella città che, sebben deserta, dell'antica Roma è l'effigie, e che del non aver ancora veduta accuserei la mia pigrizia, se meglio non fosse da accagionarne la prepotente necessità. Sembra fuor di sé per la gioia Seneca che dalla villa di Scipione Africano scrive a Lucilio, e pargli un gran che aver il luogo veduto ove l'uom grande si riparò nell'esilio, ove lasciò le ossa che negò restituire alla patria. Or se questo sentiva in cuor suo uno spagnuolo, io nato in Italia, che stimi tu dovessi sentire allorché fossi non a Linterno ed al Sepolcro di Scipione, ma nella stessa Roma, ove e nacque e crebbe e trionfò Scipione con gloria eguale sui vinti nemici e sugli accusatori, ove non egli solo ma innumerabili vissero uomini insigni, di cui mai non sarà che venga meno la fama? Roma, dico, città unica al mondo, cui né fu né sarà mai simile alcuna, dai suoi nemici stessi chiamata città dei re: del cui popolo leggiamo scritto: *grande è la fortuna, grande e terribile il nome del popolo romano*, dal quale la presente non meno che la futura incomparabile sovranità e la grandezza senza esempio celebrano i più divini poeti? Ma poniamo che nulla di tutto questo mi allettasse. Quanto più ad uomo cristiano esser non deve dolce veder la città che tiene in terra le veci del cielo, delle ceneri piena e delle ossa dei Martiri sacrosanti, e bagnata tutta del sangue prezioso dei testimoni del vero: contemplare la veneranda ai popoli effigie del Salvatore, ed impresse in duro sasso le orme de' suoi santissimi piedi. . . : andar d'attorno pe' sepolcri de' santi, vagar per gli atrii degli Apostoli. . . ? ».

Il
Petrarca
e Roma.

La conce-
zione del-
l'*Africa*
e l'amor
della
gloria.

Può dunque appena immaginarsi la profonda impressione che il Petrarca ricevette dalla vista di Roma, quando vi si recò in principio del 1337: essa con le sue reliquie gli apparve assai maggiore di quello che nella fantasia non se la fosse figurata. E l'impressione fu tale da suscitare in lui l'idea di scrivere un gran poema di soggetto romano. Infatti è verosimile che appunto il viaggio di Roma abbia disposto l'animo suo così che l'anno appresso, in sull'aprirsi della primavera, trovandosi nella solitudine di Valchiusa, più forte gli si facesse sentire la nostalgia de' sette colli, ove aveva goduto il sorriso di quella primavera del 1337, che fu per lui veramente una primavera classica: e tra i risvegliati ricordi, nella immaginazione commossa, gli rifulgesse la visione di grandezza, gli brillasse il sogno di gloria onde l'*Africa* ebbe nascimento. Poiché non il solo amore, che com'egli afferma, fin dalla giovinezza aveva sentito per Scipione Africano, amore che gli studi e l'andata a Roma avean rinfocolato, lo spinse all'opera grandiosa, sì anche quel desiderio ardente di gloria che invano egli cercò di nascondere sotto le parvenze d'un filosofico dispregio per la vanità dei fasti e degli applausi mondani. A sentirlo, nessuno era più di lui convinto della verità di quanto sulla vanagloria delle umane posse aveva già detto Cicerone nei libri sulla *Repubblica* e ripeté Dante, per bocca d'Oderisi d'Agubbio, nel c. XI del *Purgatorio*. Cneò dà in proposito al figlio Publio Scipione dei lunghi avvertimenti nel libro II dell'*Africa*: avvertimenti che, a leggerli, fan l'effetto d'una severa lezione che il Petrarca volesse infliggere a se stesso. E in vero egli è pur quel medesimo che poco più di due anni appresso, nel settembre del 1340, ricevuto da Roma e da Parigi l'invito alla solenne coronazione poetica, scriveva a Giovanni Colonna: « E perché di teo gloriarmi la tua familiarità mi concede, io prendo ardire a confessarti che un tale avvenimento reputo a me glorioso non punto meno che a sé glorioso stimasse un giorno il potentissimo de' re Africani Siface l'essere ad un tempo dalle due città che più famose erano al mondo, Cartagine e Roma, ad alleanza invitato »; e s'indugiava non senza compiacimento nella comparazione tra sé e quel principe. Ed egli è par quel medesimo che, nello stesso libro II dell'*Africa* si faceva da Cneò proclamare superiore ad Enea, e l'onor dell'alloro non solamente ambiva, ma sollecitava. Che più? come molti anni dopo, nel trattato sui *Remedj della prospera e dell'avversa fortuna*, egli riversò

tutta la fosca fiamma del più rigido ascetismo condannando tutte le vane seduzioni del mondo; così ora, mentre andava componendo il poema che doveva essergli titolo a conseguire l'incoronazione, affermava essere ridevole insania quella onde bramiamo rendere eterno il nostro nome e vivere dopo la morte nella memoria de' posteri.

Alla composizione del poema il Petrarca s'accinse con grande entusiasmo e vi lavorò ne' primi tempi febbrilmente: ma al momento della incoronazione non ne aveva dettati forse che i primi cinque libri: stese il rimanente tra il 1341 e il 1343, e v'attese poi, per riordinarlo e correggerlo, fino al 1352. In seguito non se ne occupò più, e pare anzi che, venutogli meno l'ardor della giovinezza, il poema che n'era stato il frutto finisse col dispiacerli, non sentendo egli più in sé la forza e la voglia di ridurlo a forma perfetta. Così avvenne che l'*Africa* giungesse a noi incompiuta con una lacuna tra il libro IV e il V, ed un'altra nel libro IX.

I primi due libri sono una visione, della quale non è difficile rintracciar le fonti nel *Sogno di Scipione* di Cicerone, nel lib. VI dell'*Eneide*, nel sogno di Agamennone in Omero e anche, qua e là, nella *Commedia* di Dante. Anzi per giustificare subito quest'ultima affermazione, che a taluno potrà sembrare per lo meno arrischiata, in vista della scarsa ammirazione che a giudizio di molti il Petrarca ebbe pel divino poeta, è certo che non pur gli accennati pensieri sulla vanità della gloria ci richiamano alla mente Dante, ma anche e più ci fa pensare a lui, e precisamente al c. VI del *Paradiso*, la storia di Roma a larghi tratti narrata in que' due libri: senza dire che la natura stessa e il modo delle visioni, per la quale al dormiente appare il padre nella gloria del cielo con altre anime di grandi in sembianza umana, ricorda, nell'essenza se non ne' particolari, il mistico viaggio di Dante per le sfere celesti e specialmente il suo incontro con Cacciaguida nel cielo di Marte. Ma vediamo di riassumer brevemente la materia. Era nell'animo di Publio Scipione acuto, ardentissimo il desiderio di vendicare il padre Cneo e di continuarne le imprese, placando col sangue fiero de' nemici le sacre ceneri e l'ombra dei parenti, e lavando l'onta che gravava la fronte dei Romani. Tal brama pungeva assiduamente il petto dello Scipiade, caldo di generose faville: né strano è che, dominato da questo sentimento, una notte, prima che la Titonia consorte uscisse dalle braccia del gelido vecchio,

La composizione dell'*Africa*

I primi due libri. Il sogno di Scipione. La visione celeste. La glorificazione della storia romana.

gli apparisse, scesa dal cielo, silente, l'ombra del padre, mostrandogli i precordi, il fianco e il petto trapassato di molte punte mortali, e additandogli da lungi la città di Cartagine, causa di tanta sciagura a Roma. Publio al veder le gloriose ferite del padre, piange dirottamente e col suo pianto riempie e commuove le sedi de' beati: ma il padre lo abbraccia e frena i suoi sospiri, narrandogli le imprese eroiche e la morte di sé e del fratello in Africa: racconta che, tolto un discorso che Cneo fa ai soldati nell'ultima battaglia, è desunto interamente da Tito Livio. Dell'essere morti non si dolgono gli Scipioni: « Qui nel punto stesso venimmo, qui più non ci sta a cuore l'antico carcere; dall'alto dispregiamo le membra sparse e odiamo i lacci temiamo i noti vincoli, impaccio alla libertà: amiamo d'essere quelle che siamo ». A tali parole di Cneo, il figlio domanda s'egli e il fratello siano morti o vivi: onde Cneo sorride lievemente ed esclama: « O miseri, sotto qual nube giacete, e quanta caligine toglie al genere umano di conoscere il vero! »: parole non dissimili da quelle che Beatrice rivolge a Dante nel chiarirgli i frequenti suoi dubbi. Cneo gli risponde con le parole di Cicerone: quella che gli uomini chiamano vita essere morte; e additandogli il fratello e gli altri spiriti beati, « chi oserebbe (chiede) dirli defunti? Eppure per la sorte imposta agli uomini spirarono le anime egregie e alla terra lasciarono i corpi che le son dovuti. Non vedi tu raggiare pel fulgore del volto le schiere di spiriti che ti vengono incontro nella pura luce del giorno? ». E primo gli mostra lo zio, indi gli eroi delle guerre puniche Marcello, Crispino, Fabio, Gracco, Paolo Emilio; e di quest'ultimo, che ha il petto squarciato dalle ferite, narra la morte alla battaglia di Canne. Publio esprime al padre il desiderio di parlare con lo zio e avutone (come Dante da Beatrice) l'assenso, lo prega di concedergli per poco udienza: e lo zio, con parole simili a quelle che Dante s'ode dir da taluni spiriti, risponde: « Se per voler di Dio rechi al cielo il corpo mortale sperocché altri non può esser l'autor d'un tal favore e a te (olo toccò questo sommo ed insigne onore), difficile è dire qual speranza io concepisco di te. Poiché se in te non fosse un divino spirito, giammai a un uomo la fortuna avrebbe ciò concesso, la quale dispensa facili beni; ma il veder gli arcani del cielo, il saper a distanza i casi futuri, il conoscere il proprio destino, il mirar queste beate anime e sotto i piedi il raggiante lume del sole e i poli così distanti tra loro; queste

cose non mai la fortuna concesse, dacché son tutte riservate al potente Iddio. E se questi t'illumina d'una così gran luce, qual mai onore ti potranno rendere gli altri? Non a torto dunque tante volte disprezzammo i nemici rotti e prostrati qua e là pe' campi dell'Esperia e sperammo vendicata la nostra morte: da questa vendetta verrà a te fama di egregia pietà ne' secoli. Puoi dunque chiedermi qualunque cosa ti piaccia, ché troverai l'orecchio e l'animo mio aperti ad udirti. A che dunque non veniamo all'inchiesta e non consumiamo la brev'ora parlando? ». Publio gli propone la questione se non sarebbe meglio togliersi la vita dal momento che dopo la morte c'è una vita migliore: lo zio gli risponde che il togliersi la vita è contrario alle leggi di Dio e della natura: che bisogna sopportare i disagi e cercar la virtù e la sapienza, perché l'uomo ha da mostrarsi superiore a tutte le cose dell'universo con la intelligenza, e chi con le proprie opere recherà onore alla patria, salirà poi tra i beati in cielo a godere il premio delle sue fatiche: insegnamenti ciceroniani conditi di dottrina cristiana. Frattanto ecco venir innanzi una schiera d'anime che Publio non riconosce: sono i sei primi re di Roma, che hanno aspetto e portamento conforme alle loro imprese e alle lor opere, nell'accennar alle quali il Petrarca si attiene specialmente a Floro. Vengono quindi i tre Orazi, di cui si narra la storia, e per ultimo Publicola. Publio tiene cupidamente fissi gli occhi all'immensa schiera delle anime e ne chiede i nomi: ma lo zio lo ammonisce che troppo lungo sarebbe il segnare a dito e nominarle: son esse le anime di coloro ai quali fu sola cura il difender la patria; e una gran parte per avere sparso il proprio sangue salì a quelle sedi, antepo-
nendo la vita eterna alla caduca. Così termina il primo libro; all'aprirsi del secondo Cneo dice al figlio di dover ormai risalire in cielo, ma Publio lo prega di fermarsi ancora e di rivelargli i futuri destini di Roma. Il padre gli dice allora come andrà a finire la lotta tra Roma ed Annibale, e con tale profezia viene a esporre in brevi tratti la materia svolta ne' libri sesto, settimo, ottavo. La vittoria su Annibale, che, se è predetta da Cneo, era dunque fatale, cioè voluta da Dio, doveva segnare il principio della grande fortuna di Roma e degli ulteriori successi nelle guerre con gli Etolì, con Antioco, con i Galati e in Grecia. Le successive glorie dell'armi romane sono passate in rassegna con la celebrazione degli uomini che più s'illustreranno nelle varie

imprese: Glabrio, Mumio, Scamo, Druso, Metello, Nerone, i Catoni, gli Emilii. Mario, Silla, Pompeo, Cesare e Augusto, col quale « comincerà un'era di pace e saranno chiuse le porte del tempio di Giano », espressione in tutto simile alla dantesca del *Paradiso* (VI, 80):

pose il mondo in tanta pace
che fu serrato a Jano il suo delubro.

Seguirà la decadenza dell'Impero, verranno i barbari e Roma entrerà nella fosca caligine dell'età di mezzo, perdendo ogni suo splendore, ogni suo fasto: spettacolo miserabile alle genti! Tuttavia « Roma fondata sotto l'influsso di stelle potenti, sebbene lacerata dal consiglio a dalla mano di uomini malvagi, a lungo durerà e sarà anche fra le sventure, sia pure solo di nome, regina del mondo: questo sacro titolo non mai le verrà meno, a quel modo che le forze e l'animo vengon meno a un vecchio leone, ma gli rimane la primiera dignità della fronte e il tremendo ruggito: benché ad ogni cosa sia tardo, sebbene sia un'ombra, pure tutta la selva intorno ubbidisce a lui inerme. Ma chi oserebbe conoscere o prefiggere certa meta a così grandi cose? Benché vecchia, la tua Roma vivrà sino alla consumazione dei secoli e l'ultimo suo giorno sarà anche l'estremo del mondo ».

Una lezione di filosofia morale

E dopo la profezia, una lezione di morale. Che cosa è la vita? E un correre alla morte: tutto al mondo è vanità. Che cosa è la terra? E una isoletta (Dante, guardandola, come Publio, dal cielo, la disse aiuola) e gran parte ne occupano le selve, le rupi, i ghiacci, i deserti, né il sole tutta la illumina e la scalda egualmente: in talune regioni giungono obliqui e deboli i suoi raggi, in altre vi sfolgorano con vampa assidua e tremenda; in queste ultime, che sono i deserti d'Etiopia, favoleggiarono gli antichi che fossero convenuti gli Dei a banchetto e che di là fosser andati a riposare all'ombra del monte Atlante: favola derivata da ciò che, un tempo, Numi furon credute le stelle, le quali al levarsi bevono l'onde presso i lidi d'Etiopia e si coricano poi stanche nel mare che bagna i piedi di quel monte. Breve è lo spazio riservato al genere umano, e benché breve, diviso tra popoli diversi, sì che difficilmente la fama d'un uomo può diffondersi per tutta la terra. I mortali, chiusi in così stretto carcere, cercano di allargare i confini del mondo coi sogni della fantasia; ma quando, giunti all'estremo

passo, il loro sonno si rompe e le tenebre si dileguano, allora conoscono il vero e rimpiangono il tempo vanamente sparso! In tal modo, per bocca di Cneo, il Petrarca ha parlato da filosofo cristiano, ampliando il luogo del *Sogno* ciceroniano, ove a Publio è per l'appunto additata la terra, e prevenendo il Leopardi, il quale pure in verso e in prosa svolse il concetto che l'uomo con i voli della immaginazione compensa l'angustia de' confini che d'ogni parte lo premono. Né tale ravvicinamento del Petrarca al Leopardi può parer strano a chi sa come in molte *de* e in molti atteggiamenti dello spirito i due poeti (fatta ragione a' tempi) si somigliano. Anzi una certa somiglianza c'è pure dove il Petrarca fa che Cneo, seguitando la sua lezione di morale, ammaestri il figlio sulla vanità della gloria: infatti nel leopardiano *Parini o della gloria* sono concetti in parte analoghi a queglii svolti dal Petrarca. Se non che col Leopardi il Petrarca non concorda più, e nemmeno con Cicerone, quando, conforme alla dottrina cristiana, mette il fine ultimo della vita nel conseguimento dell'eterna felicità, onde l'uomo non deve badare alle cose della terra, ma tener lo sguardo costantemente rivolto al cielo: le cose di quaggiù son tutte caduche: la fama non può prolungarci la vita, perché il tempo trionfa della fama, e se una prima volta si muore con la morte del corpo, si muore una seconda volta quando il tempo con sue fredde ali spazza fin le rovine del sepolcro: si muore una terza volta, quando il tempo sperde i libri che parlano di noi: non resta che seguire la virtù e riporre ogni speranza nell'altra vita. E, dopo una così lunga dissertazione filosofica, il libro si chiude con la profezia che Cneo fa a Publio dell'esilio che lo attende per la ingratitudine della patria.

Già in questi due primi libri sono tutti i caratteri essenziali dell'intero poema: l'elemento storico accanto all'elemento fantastico, l'ispirazione classica e il sentimento cristiano, la preoccupazione morale che s'insinua tra i fantasmi dell'arte, la prevalenza dell'intonazione lirica sull'andamento grave e pacato dell'epopea, una grande esuberanza di parole che, se nuoce alla vigoria dell'espressione, dimostra la maravigliosa padronanza che il Petrarca ebbe del latino classico. E forse si potrebbe anche aggiungere che questi due libri preannunziano già una certa deficienza del poema nella figurazione de' personaggi, dacchè né Cneo né il fratello di lui né Publio parlano così da rivelarcisi quali essi furono, o almeno è presu-

Considera-
zioni sui
primi due
libri.

mibile che siano stati veramente, ma si riflette in essi qualche cosa della personalità stessa del poeta, il quale parla per loro mezzo precisamente come farà con altri personaggi nel seguito del poema.

Il terzo
e il quarto
libro.
L'ambasceria di
Lelio a
Siface.

Anche il terzo e il quarto libro sono strettamente congiunti tra loro e, co' due primi, costituiscono una specie di lungo prologo alla parte principale dell'azione. Vi si narra l'ambasceria di Lelio a Siface; ambasceria che dà luogo a una larga esposizione delle gesta di Publio Cornelio anteriori alla seconda guerra punica, fino alla sua andata in Ispagna e all'assedio di Cartagine Nuova, ché a questo punto s'ha l'accennata lacuna tra il libro quarto e il quinto, vale a dire manca il racconto delle rimanenti imprese compiute da Scipione nella penisola iberica e degli avvenimenti che condussero alla vittoria di Massinissa su Siface. A questi avvenimenti si allude in principio del libro terzo, dove Scipione, dolendosi d'aver potuto solo per così breve tempo parlare col padre, accenna alle cose che avrebbe ancora desiderato domandargli, cioè, tra l'altro, « quanta fede vi sarebbe stata nelle amicizie, quanto si sarebbero serbati fedeli i petti de' re barbari ». Chiama indi a sé l'amico Lelio e, infiammato dalla notturna visione, gli espone con calda parola i propri disegni per l'avvenire, dicendogli che ad ambedue loro s'imponeva il dovere di superare con nuove opere le già fatte, e specialmente di vendicare con la distruzione di Cartagine le offese recate da Annibale alla patria: esser d'uopo però assicurarsi prima se alcuna fede era in qualche barbaro re dell'Africa, per esempio in Siface, cui la fama diceva superiore a ogni altro di quella terra per ricchezza, per nobiltà di sangue, per prosperosa copia di suditi: a lui andasse Lelio per piegarne con parole e con doni l'animo in favor de' Romani. Lelio obbedisce, s'avvia e giunge ben presto nella Mauritania. La reggia di Siface sta, come quella del Sole in Ovidio, alta su candide colonne alabastrine, fulgida li biondo oro la fronte, e raggiante intorno per vario ordine di gemme: qui veggonsi risplendere rossi lapilli, là verdi, e la volta sublime è come cosparsa di astri: v'è raffigurato il sole col sistema de' pianeti e con le costellazioni. E d'ogni intorno fulgenti stanno le immagini degli dei e le figure degli eroi e le principali imprese di questi. Qui siamo in piena mitologia: la reggia d'un barbaro, immaginata secondo i modelli classici e la fantasia medievale, offerse al poeta il modo di descrivere

La reggia
di Siface.

quell'Olimpo pagano che direttamente egli non volle far entrare nel poema come elemento integrale, e che ha il suo perfetto contrapposto cristiano nelle sedi celesti alle quali Scipione sale in sogno per volere di Dio e dove di Dio ha la visione. E il Petrarca in codesta descrizione dell'Olimpo mitologico, e non di questo solo, ma puranche dell'Averno quale dai pagani fu concepito, sfoggiò una maravigliosa ricchezza di colori e di accenti, la quale col suo incanto svia il nostro pensiero da ogni considerazione sulla verosimiglianza e sulla convenienza di tale raffigurazione in una reggia africana. Tutto ciò ammira Lelio mentre aspetta Siface, come Enea nell'aspettar Didone; guarda le pitture storiche del tempio di Giunone, e, come Enea dalla regina di Cartagine, così Lelio è invitato da Siface a un sontuoso banchetto, durante il quale un giovane citarista canta le sorti della Libia da Ercole e da Atlante fino ad Annibale, a quel modo che Iope ad Enea e a Didone descrive, cantando, le maraviglie de' cieli. Poi, come Didone prega Enea a narrarle l'eccidio di Troia, così Siface invita Lelio a narrargli i fatti di Roma e le gesta di Scipione. E Lelio comincia il suo racconto dalla venuta di Enea in Italia, senza accennare alla precedente relazione di lui con la regina cartaginese, e ciò è naturale, dacché il Petrarca, che pur tanto ammirò e imitò Virgilio, tenne per non rispondente al vero l'episodio di Didone ed anzi fe' dal citarista che canta al banchetto di Siface, rimproverare il poeta latino d'aver recato onta alla fama della pudica donna col fingerla amante d'Enea. Nell'evo- care le glorie di Roma il Petrarca preferì attenersi agli storici, a Livio, a Floro, a Valerio Massimo, e sulla traccia di questi Lelio, dopo aver accennato alle più illustri famiglie romane, ricorda gli eroici fatti di Curzio che si precipita dalla rupe tarpea, dei Deci, di Regolo, e più lungamente s'intrattiene a narrare il « dolor di Lucrezia » e la cacciata dell'ultimo re di Roma, col qual racconto si compie il libro terzo. Ma Siface, benché molto ammiri un così glorioso passato, più vivo sente il desiderio di conoscere la vita e le gesta di Scipione, e Lelio l'appaga, pur dicendosi impari e inetto al compito grave di esporre azioni ben degne d'esser cantate da Omero, anzi tali da non aver d'uopo di cantore alcuno, bastando ad esse la loro stessa grandezza. E comincia col delineare la figura bellissima dell'eroe: « A nessun uomo forse fu la Natura così larga e benigna. Rifulge il suo corpo di splendore celeste:

Fatti
gloriosi
di Roma
prima di
Scipione

Apoteosi
di
Scipione.

la fronte, onde gli occhi vibrano un fulmineo sguardo che nessuno potrebbe sostenere, rivela, sebbene aspra e imperiosa, un animo mite; la folta capellatura giù per le spalle spiega scarmigliata al sole ai venti la sua biondezza, ch  le vietano ogni cura e l'elmo e il sudore e l'assidua fatica e l'animo che, contento del poco, teme nelle mondizie andar oltre quanto a uomo si conviene. Pi  alto degli altri, nelle battaglie, sovrastando, infonde speranza ne' suoi, incute terrore nei nemici, perch  terrore e speranza inspira il suo aspetto. Ha largo il petto quale si conviene a cos  grande spirito; proporzionate le altre membra: omeri e braccia conformi all'altezza; pur vedendolo tra mille, riconosceresti in lui il vero duce. Cotanta maest  molti fe' gi  tremare, molti pi  avvinse con non so quale insolito fascino e rese muti o confusi ne' loro discorsi. Poich  pi  bello egli   d'un mortale: appena l'uguagliano in cielo Giove fulgente, o il faretrato Apollo ». E segue di questo passo, esaltandone, pari alle divine doti del corpo, le virt  eccelse dell'animo, la bont , la forza, la gentilezza, la giustizia, la generosit , e celebrandone l'impareggiabile valore nell'armi. S'ha in questo quarto libro un magnifico elogio dell'eroe pel quale il Petrarca ebbe tanta ammirazione:   un elogio in cui tutta si sente vibrare l'anima del poeta, trepida, commossa di religioso entusiasmo, nella evocazione d'una cos  perfetta forma di grandezza ideale, d'un cos  radioso fantasma di gloria: creazione emanata bens  dalle pagine della storia, ma fattasi palpito di poesia nello spirito di chi per primo intu  e rese l'antichit  secondo una concezione che, mentre s'avvicinava pi  al vero, permetteva di dare, del vero, non gi  una strana deformazione, come s'era fatto nel medio evo, ma una idealizzazione ricca d'energia e di bellezza. E naturalmente il poeta non trascura il mirabile: cos , a proposito della nascita di Scipione non si contenta di accennare, come nel trattato *Degli uomini illustri*, alla credenza popolare ch'ei fosse di stirpe divina, ma narra del bellissimo serpente apparso presso il letto di sua madre, recando a molti spavento, a tutti indizio d'un parto divino. Del resto, poich  ho ricordato il libro *Degli uomini illustri*, moltissimi sono i punti di contatto tra la biografia di Scipione ivi compresa e l'*Africa*: cosa naturalissima, perch  il Petrarca si nell'una che nell'altra opera s'attenne fedelmente a Livio, che gli offerse qualche volta anche pi  che la semplice trama. Per questa ragione in modo sostanzialmente analogo  

narrato il famoso episodio di Sofonisba in quel trattato e nel libro quarto del poema.

E in vero, l'analisi di questo libro, che nell'economia formale del poema tiene il giusto mezzo, dimostra all'evidenza che la trama del racconto è dedotta nella massima parte da Livio, mentre l'ispirazione è virgiliana e da Virgilio son derivati colori e suoni, sentimenti e situazioni: il tutto è poi fuso nell'onda armoniosamente elegiaca, nel soffio liricamente passionato, onde il Petrarca seppe dare alla materia spirito e impronta di spiccata personalità. A Massinissa, ch'entra vittorioso in Cirta, Sofonisba, la figliuola d'Asdrubale, moglie al vinto Siface, si fa incontro bellissima nell'aspetto e nell'atto; e le bellezze di lei il poeta descrive con viva pittura, di cui le linee e i tocchi hanno riscontro largamente nelle *Rime*. Il giovane re rimane subito preso a tanto fulgore e, mosso a pietà della sventurata, le offre la sua mano di sposo: ella si schermisce dicendo non altro volere, di non altro essere degna che della morte, e la morte chiede lagrimando. La conforta il re all'a speranza; che se la fortuna non dovesse cessar contro lei dalle vendette, ei le darebbe la invocata morte. Una terribile tempesta agita il cuore di Massinissa: « Chi potrebbe conoscere gli instabili flutti degli animi, cui fiero urge l'amore? Non li agnaglia il torbido Euripo, non la fremente Scilla, non la spaventosa Cariddi. E invero pace non trova il petto insano del turbato amante; non tranquilla la luce del giorno, senza stelle il cielo, neppur ombra di notte serena, non governo alla nave, non sicuro porto sulla spiaggia, orrido aspetto di un mare turbato da incessante tumulto, scogli minaccianti da ogni parte naufragio e strage, e l'onde agitate da contrari venti, che travolgono ahimè qua e là d'ora in ora gli infelici incerti della via ». Ecco dunque Massinissa in uno stato d'animo quale il Petrarca ben conosceva per propria esperienza: non è perciò strano che se n'abbia qui un'analisi psicologica acuta e profonda. Così, con fine penetrazione de' misteri dell'anima sono ritratte le ambascie, le smanie, le visioni notturne di Sofonisba dopo le nozze con Massinissa. Anche il sentimento della gelosia, che strazia l'animo di Siface, ha una conveniente espressione nel discorso che questi tiene a Scipione e in cui vuol far credere al duce romano d'essere venuto meno alla fede giuratagli per istigazione di Sofonisba. E stupendo brano di elegia è il lungo lamento con cui Missinissa, dopo che Scipione l'ebbe am-

L'episodio
di
Sofonisba

Sofonisba
all'Averno.

monito a rompere il laccio che l'avvinceva a Sofonisba, sfoga lo strazio del suo cuore esulcerato, dibattendosi tra mille dubbi angosciosi, fino a che risolve di mandare all'amata donna la tazza fatale, che col veleno le reca finalmente la morte tante volte implorata. Qui finisce il canto, non l'episodio, ch  nel libro sesto ritroviam Sofonisba gi  nel regno dell'ombre, dove, per amor d'imitazion virgiliana, il poeta ci conduce, senza che all'uopo abbia creduto necessario immaginare una discesa dell'eroe principale o d'altri a' luoghi bui; precisamente come l'autor del *Libro Majolichino*, secondo che s'  visto. Gli spiriti d'abisso con guardo attonito stanno a rimirlarla e a bocca aperta stupefatte la contemplano le Eumenidi dalle chiome serpentine. Serba il regal volto di lei la primiera maest , pur suffusa di pallore e di mestizia. Con gli occhi bassi ella si ferma dinanzi al giudice de' morti, Minosse, che le assegna il secondo giro de' violenti contro se stessi. Approva la sentenza Radamante; ma con tremenda voce Eaco grida dover essa andare nel cerchio terzo, perch  amore fu causa della sua morte: e la turba dell'ombre plaude al pietoso giudizio: onde la regina meno sdegnata e men triste s'avvia verso i luoghi desiati. Si stende intorno silenziosa la campagna cinta d'ombrosi mirti: non ivi strepito d'armi n  scalpitar di frementi corsieri, non cura di cani e di greggi e di buoi; ma lagrime e sospiri e magrezza e odio di se stessi e pallore e rossore e amore sconsigliato, ira, fede, inganni, furti e morte e lusinghe, scherzi e dolore e riso breve e spergiuri e infingimenti e spesse menzogne con rare verit . Entrata per istrette foci, sulla soglia stessa della terribil chiostra vede Ifi sospesa a un laccio e Biblide consunta da soverchio lutto. Non lungi stava nascosta per gran vergogna Mirra, coprendosi di foglie la fronte. Di nuovo Orfeo, depredator dell'Averno, invano s'apprestava a richiamar Euridice. All'estremit  della selva errava il grandissimo Achille e col fiero passo calpestava le pallide erbe: dall'altra parte Paride, come temesse le note armi nemiche, s'appiattava con tacito piede; e lui alle spalle chiamava lagrimante la triste Enone; ma egli volgeva altrove il cammino. Erravan pe' campi Lavinia, per cui tanto reo tempo si volse, e Tino dolente della consorte negatagli. E vedendo in mezzo alla valle errare due spiriti, insieme stretti in dolce amplesso, « O felicissima Tisbe », disse Sofonisba sospirando.

Data cos  la parte sua all'elemento fantastico, il Petrarca torna sulle tracce del racconto liviano: s'ha quindi un discorso

di Scipione a' duci e a' soldati romani per eccitarli a combatter vigorosamente dacché è venuto ormai il momento di porre l'assedio a Cartagine; e un altro discorso a Massinissa, di cui lenisce il dolore e lusinga l'ambizione anche con doni ricchissimi; la commissione data a Lelio di condurre a Roma Siface e i prigionieri. Massinissa molto facilmente si consola e i suoi sonni più non sono agitati da tristi immagini di morte, sì dall'ardente desiderio di gloria e di potenza; il povero Siface, salito sulla nave che deve portarlo in Italia, si stempra in lamenti e in lagrime, dando l'estremo saluto alla patria diletta. Scipione cinge d'assedio Cartagine: i cittadini atterriti mandano messi a richiamar dall'Italia Annibale e Magone; e, per dar tempo a questi d'arrivare prima che Scipione venga all'assalto, inviano a lui una legazione per trattar della pace; Scipione concede ai Cartaginesi tre giorni per decidere sui patti da lui proposti. Frattanto il messo spedito ad Annibale, giunge al sceltario ricetto che, sur un monte della Calabria, accoglieva il duce cartaginese. Questi all'invito di tornare in Africa risponde lamentando l'invidia di Annone e la rovina della patria, e prima di partire devasta il tempio di Giunone in Cotrone e fa strage dei ribelli; imbarcatosi, con fiere parole, con superbi dispregi, con imprecazioni irose, che lo fanno assomigliare a Capaneo, maledice il suo destino, gli dei del cielo e il giorno che non si gettò a tremenda distruzione su Roma. Qui dalle pagine di Livio la figura d'Annibale s'eleva, mercé l'arte del Petrarca, ad epica grandiosità: che se v'ha certa esagerazione di colori, certa enfasi di toni e un fare forse troppo declamatorio, è facile comprendere che ciò deriva dall'aver voluto il poeta contrapporre l'eroe cartaginese all'eroe romano, ingrandendo quello alla stregua di questo. In codesta elaborazione poetica della figura d'Annibale il Petrarca s'allontanò naturalmente da Livio, come se ne staccò affatto nella bellissima descrizione de' luoghi dinanzi a' quali passa la nave che conduce il Cartaginese: in patria, e nella felicissima trovata del racconto che, mentre lenta rifulge la luna per la dubbia notte e irradia l'onde oscure, il vecchio pilota, glorioso avanzo delle guerre patrie, fa dell'uccisione di Santippo in quelle acque per opera degli stessi Cartaginesi: egli giura d'aver visto l'ombra di lui dirigere i fuochi e i dardi de' Romani nella battaglia delle Egadi.

Mentre così Annibale se ne torna in Africa, Lelio, condotti a Roma Siface e i prigionieri, sta per tornarvi ei pure, quando giunge notizia dell'arrivo de' legati cartaginesi, ond'è costretto

la rimanente del
sesto
libro.

Il richiamo
d'Annibale
dall'Italia
e il suo
ritorno in
patria.

L'ambasciata Car-
taginese a
Roma

L'episodio di Magone.

a fermarsi per sentire le deliberazioni del Senato. Questo si raccoglie nel tempio di Bellona, fuori le mura, ma udite le proposte de' méssi e trovatele insidiose, rimanda quelli senza risposta. La malafede dei Cartaginesi si fa intanto manifesta anche in Africa con violenze e tradimenti; pure Scipione non se ne vendica sugli ambasciatori reduci da Roma, ch'egli lascia tornare incolumi a Cartagine. In questo mezzo Magone, fratello d'Annibale, benché ferito, s'imbarca a Genova per ritornare in patria, ma, costretto a fermarsi durante il viaggio, muore vicino a Roma, alla foci del Tevere. Così si chiude il libro sesto, ed è chiusa stupenda per efficacia di colorazione pittorica nella descrizione del golfo di Genova, di Porto Venere e di tutta la costa sino a Roma, e per delicatezza di sentimenti e di armonie nel lamento onde Magone esala l'ultimo respiro: efficace la descrizione, perché in essa è il riflesso d'impressioni vive avute dal poeta nel suo recente viaggio a Roma: delicato il lamento, perché vi si spande il profumo di quello spirito cristiano ch'era tanta parte dell'anima del Petrarca e che sarebbe pedanteria, o peggio, dir qui anacronistico, quando è artisticamente così bello, così sentito, così umano.

Il colloquio tra Scipione e Annibale.

Il libro settimo contiene il nucleo, la parte culminante dell'azione e il suo momento risolutivo: qui si trovano di fronte prima, a colloquio, Scipione ed Annibale; poi, su in cielo presso Giove, personificate in due matrone, Roma e Cartagine; infine, sui campi di Zama, a battaglia, gli eserciti delle due rivali. Sostanzialmente il Petrarca segue Livio nel processo del racconto: di suo aggiunge l'analisi de' sentimenti che agitano l'animo de' due grandi capitani nel loro incontro: Scipione mal sa reprimere lo sdegno contro colui che fu causa di tanti mali alla patria; Annibale invece è preso d'ammirazione per la virtù ed il valore del giovane eroe romano: verosimile e naturale lo sdegno, inverosimile e inopportuna l'ammirazione; ma il Petrarca, come a questo punto depone egli stesso ogni odio contro Annibale, così lo fa deporre a questo ne' riguardi di Scipione per una specie di ripercussione subiettiva: in altre parole il Petrarca cessa d'odiare Annibale nel momento in cui questi comincia a guardare e a giudicare Scipione, non co' propri occhi, ma con quelli di esso il Petrarca.

Roma e Cartagine personificate in Giove.

La personificazione di Roma e di Cartagine non è, quanto all'idea, originale; già qui addietro, studiando il poema sulle *Gesta di Federico I*, vedemmo Milano personificata in una ma-

trona e ci richiamammo per un'analogia raffigurazione alla *Farsaglia* di Lucano. Peraltro qui c'è di originale il contrasto che il poeta ha immaginato per dare forma poeticamente sensibile a questo concetto: essere gli eventi terreni nelle mani di Dio, non nella forza degli uomini, e tutto procedere dalla divina volontà. E infatti alle due donne, che gli espongono lor piati, e con preci e voti lo supplicano, egli risponde che non porpora né oro né gemme possono smuoverlo da ciò che nell'abisso del suo consiglio ha stabilito; che un nulla sono la potenza e la gloria degli uomini; che caduche sono le ricchezze, le gioie, le speranze; che tutto nel mondo è tenebra ed orrore; che perciò egli stesso scenderà un giorno a redimere il mondo, incarnandosi nel ventre d'una vergine, e che del suo regno in terra sarà sede quella delle due città che nella imminente battaglia avrebbe, secondo il suo volere, trionfato.

Ed ecco a fronte i due eserciti pronti alla battaglia. Scipione da una parte, alto sul cavallo e fulgente come un dio nell'armi, va di schiera in schiera ammonendo, incitando, promettendo premi e minacciando pene, e da ultimo rivolge a tutt'insieme i soldati un discorso pieno d'entusiasmo, di fede, di speranza; dall'altra Annibale, simile a Polifemo, pur rianima con fiere parole i suoi richiamando alla loro memoria le già conseguite vittorie. Non ancora egli ha finito di parlare che s'alza terribile il clangor delle trombe romane e si viene alla zuffa. Non si dilunga il Petrarca a descrivere i particolari della battaglia, ma ce ne dà un vivacissimo quadro complessivo, con forza singolare di stile rappresentando l'impeto e l'urto de' combattenti, il fluttuar delle schiere, il lampo de' manipoli, l'onda de' cavalli, e, sull'orrenda mischia, tra le grida e il sangue de' caduti e la cieca ira de' vincenti, fiero e terribilmente bello Scipione, e, invano cercante di rattenere i suoi dalla fuga, il vinto e non più diro Annibale, che alla fuga è da ultimo costretto egli stesso.

Nel libro ottavo s'ha da prima l'apoteosi di Scipione fatta da Lelio e dai centurioni, mossi a ciò da uno splendido elogio che Scipione stesso fa del valore, dell'abilità guerresca, della prudenza, della sobrietà di Annibale: ne risulta una specie di parallelo tra i due grandi capitani, simile a quello con cui s'apre la biografia di Scipione nel trattato *Degli uomini illustri*. Intanto Annibale da Adrumeto, dov'erasi rifugiato, torna per voler del Senato a Cartagine e, nel profondo dolore, onde l'animo

La battaglia di Zama.

Il libro ottavo.

Partenza d'Annibale.

suo è straziato al vedere la patria sua ridotta in tanta miseria, persuade i suoi concittadini alla pace: indi, tra l'ombre della notte, barca co' suoi tesori, e fugge; fugge toccando Italia, Cefalonia, Zacinto, Corinto, le coste della Grecia, in Macedonia, e, durante il viaggio, sospettoso della fedeltà de' suoi compagni, uccide il pilota Peloro, temendo d'esserne tradito, e gli dà sepoltura in quel luogo che da lui ebbe poi il nome. Anche Scipione s'imbarca per andare a Utica e dall'alto della nave contempla Cartagine; indi, sbarcato, muove verso Tumete, dove incontra Vermina, figlio di Siface, che aveva preso l'arme per vendicare il padre; viene alle mani con lui e lo sconfigge. Frattanto a Roma, ove non ancora era giunta novella de' trionfi di Scipione, terribili prodigi facevano temere dell'esito della guerra: ecco oscurarsi il sole, tremare la terra, aprirsi il suolo in profonde voragini, avvallarsi il Tevere e poi straripare, cadere un'orrenda pioggia di sassi sul Palatino. Dello spavento de' Romani profitta il nuovo console Claudio, che, invidioso della gloria di Scipione, ottiene che il Senato, in vista de' funesti segni annunzianti sventura, mandi lui con navi a rinforzo dell'esercito d'Africa. Ma una tremenda tempesta lo coglie per via, gran parte della flotta va distrutta ed egli è costretto a tornarsene in Italia senza aver toccati i lidi africani. Giunge finalmente a Roma la notizia della vittoria di Scipione e se ne fa gran festa: però il console Lucullo, pur lui invidioso di Scipione, si fa dare dal Senato e dal popolo il mandato di concludere egli la pace co' Cartaginesi. Così, per il mal'animo de' suoi nemici, Scipione è costretto a por fine alla guerra e manda a Roma Asdrubale con le proposte di pace, perché il Senato le approvi. Asdrubale rivolge ai senatori una lunga orazione, dopo la quale le proposte sono approvate: indi visita Roma. La descrizione che il poeta ci dà non è della Roma degli Scipioni, sì bene della Roma imperiale e medievale; ed anche qui gli perdoniamo volentieri l'anacronismo in grazia del vivo e colorito accento di sincera e fervida ammirazione onde questo brano è improntato e che ci rivela la profonda impressione prodotta sul poeta dalla vista dell'Urbe. E accanto alle sacre ruine e ai monumenti illustri, ecco la miseria e il lutto de' prigionieri cartaginesi, orrendamente stipati in duro carcere, carichi di catene, pallidi, curvi, con la barba e i capelli arruffati e il petto e il tergo ignudi: l'orrore e il puzzo dell'orrido luogo, la commozione degli infelici nel veder Asdrubale, le loro inchieste af-

Scipione
sconfigge
Vermina.

Mene del
console
Claudio
contro
Scipione.

Asdrubale
a Roma.

fannose, tutto è dal poeta ritratto con grande evidenza ed efficacia di stile. Conchiusi i patti, Asdrubale ritorna in Africa, e Scipione, eletto re di que' paesi Massinissa, puniti i ribelli e rivolto ai vinti un discorso ispirato a sensi di commiserazione e di carità, spiega le vele alla volta dell'Italia.

Durante il viaggio Scipione, ad alleviare il tedio dell'ozio, invita il poeta Ennio, che l'accompagna, a cantare: e quegli da prima si scusa della propria pochezza e si protesta inetto a dir cose degne di chi meriterebbe d'averne a suo cantore un Omero e forse l'avrà ne' secoli futuri; indi passa a trattare della essenza della poesia, e del significato simbolico dell'alloro, e narra che durante la guerra gli era apparso in sogno Omero, il quale gli aveva predetto il fine di quella, dicendo, dopo aver parlato di sé: « A che andare più oltre? Tu non disprezzare il cieco duce: forse vedrai cose molte che piaceranno al tuo animo: né ti agiti la cura de' futuri eventi, ché domani i campi saranno bagnati di punico sangue per la vittoria de' Romani ». A questo punto è nel testo una lacuna, dopo la quale Ennio continua così: « Io qui, avendo visto sedente in chiusa valle un giovane. — O carissimo duce, dissi, chi è colui ch'io vedo star tra i teneri allori e meditabondo si cinge le chiome d'un verde ramo? — »; al che Omero risponde narrando la vita del Petrarca. Or quale è da credere che dovesse essere l'argomento de' versi che mancano? Io penso che abbia ragione chi, considerando che Omero invita Ennio a seguirlo, suppone che la lacuna avesse da comprendere una rassegna di poeti, additati appunto ad Ennio da Omero, così come a l'ante sono additati da Sordello i principi negligenti della valletta amena del Purgatorio: una rassegna di poeti fino a lui, Petrarca.

Il ritorno
di
Scipione.

Il sogno
di Ennio.

Giunta la flotta in Italia, Scipione ritorna a Roma e trionfa con Ennio in Campidoglio, e dopo il trionfo il poeta lo lascia, non volendo narrarne la fine dolorosa, e finisce mandando un pensiero d'affetto e di rimpianto al re Roberto, morto di recente, e un mesto saluto all'*Africa* sua, alla compagna delle sue vigilie, cui raccomanda la propria fama ne' secoli.

Trionfo di
Scipione.

Tale il poema del Petrarca, che indubbiamente ha pregi e bellezze grandi ne' particolari, ma nell'insieme difetta di quella forte e compatta unità la quale sola può esser data da uno spirito che, assimilandosi la materia, possa gettarla come masso incandescente nello stampo d'una concezione ben salda e precisa. Unità, intendiamoci, che non è quella d'azione, voluta.

Giudizio
comples-
sivo sul
poema.

come si vedrà, dai trattatisti, ma di creazione fantastica. Il Petrarca senti, è vero, la poesia del mondo antico; ma gli elementi dedotti dalla storia e quelli tratti dalla sua fantasia non riuscì a fondere in un tutto omogeneo, ove non fosse alcun segno di giunture e di misture. Nell'anima sua, ove l'ammirazione per l'antichità era in perpetuo contrasto col sentimento e con gli ideali cristiani, la materia non ebbe modo di stringersi intorno a un unico concetto e di sottoporsi a un'unica ispirazione; di qui tutti i difetti dell'opera: un soverchio ossequio per la storia, la miscela o meglio l'antitesi degli elementi cristiani e pagani, la preponderanza della intonazione lirica ed elegiaca, l'andamento tardo e faticoso. Considerandolo nel suo complesso, il poema, dunque, non appaga; vi si ammira l'artesquisita del descrittore, che sa mirabilmente colorire, dell'analizzatore acuto delle umane passioni, dell'eloquente interprete d'ogni voce dell'uomo e delle cose; c'incanta l'armonia della sua parola or tenera e soave, or vigorosa e ardente, sempre piena di lume e di sentimento: ma tutte queste impressioni parziali non si assommano in una grande impressione complessiva, che ci faccia sentire insieme con la grandezza del soggetto la grandezza dell'opera d'arte che volle idoleggiarlo. Così l'opera non consegue il suo fine: è, come si suol dire, un'opera mancata. L'anima del Petrarca non solo non era fatta per l'epopea in quanto aveva tempra essenzialmente lirica, ma anche in quanto si risentiva di quella perplessità nella quale si trovarono gli uomini dell'età nuova, non ancora del tutto spogli dalle scorie del medio evo, di fronte al mondo antico: perplessità di spiriti che, agitati dalla lotta di forze avverse, venivano nelle loro creazioni artistiche a vivere in un mondo tutto fuori dalla realtà, e quel mondo volevano far risorgere e cercavano adattare alle condizioni della vita reale. Per quanto il Petrarca fosse un grande poeta, non poteva vincere e infrangere la fatalità dei tempi, che, tornando a Virgilio e a Omero, non avrebbero potuto mai rifare tutte intiere le anime degli uomini presenti a immagine di quelle de' Greci e de' Romani.

L'OPERO
ING. 21.

Per questo tutti i personaggi principali dell'*Africa* hanno in sé qualche cosa del moderno e riflettono, più o meno, qualcuna delle caratteristiche che costituiscono la figura spirituale del poeta: Scipione, immagine dell'eroe perfetto, tra le tante sue virtù ha pur quella di presentire il futuro, intuito lo spirito

mistico della filosofia cristiana: Annibale, se da una parte conserva la malvagità attribuitagli da Livio, acquista dall'altra, per opera del Petrarca, anche un nuovo aspetto, quello dell'uomo appassionato che sente profondamente l'amore di patria e l'affetto paterno; Siface, il re infelice, lo sposo tradito, il prigioniero di guerra, è un cuor nobile, amante della patria, facile alla commozione ed al pianto; Massinissa, come Annibale, ci presenta due aspetti, prima di amante travolto dal turbine della passione, ed è figura del tutto moderna, creazione geniale e originale del Petrarca, poi di amico di Scipione e suo compagno in guerra, figura essenzialmente storica desunta da Livio; Sofonisba, la donna bellissima che dell'amore conosce tutti i palpiti, le estasi e le tenerezze, della sua dignità di regina e di cartaginese tutti gli orgogli e i virili dispregi, è pur creazione felicissima del Petrarca e piena di modernità, anzi di quella eterna bellezza che alle finzioni dell'arte vien dall'espressione di quanto l'anima umana nella vicenda de' tempi conserva in sé d'immutabile; non diversamente da Magone, il quale rispecchia e raffigura co' suoi sentimenti e con le sue parole quello stato d'animo che costituisce l'essenza stessa del carattere morale del Petrarca, cioè la lotta perenne tra i desideri terreni e le aspirazioni celesti.

Per ciò che riguarda i modi, gli atteggiamenti e il sapore dello stile, gioverà richiamare alle mente del lettore ciò che il Petrarca scriveva al Boccaccio nella lettera II del libro XXII delle *Familiari*: « Tutti abbiamo naturalmente, come nella persona e ne' movimenti, così nella voce e nel parlare un non so che di singolare e di proprio, cui, come più facile, così più lodevole ed utile partito è il correggere e ripulire, che non il cambiare coll'altrui ». E di sé diceva appunto di non aver mai di proposito rubato altrui le maniere dello stile: « Virgilio, Orazio, Tito Livio e Cicerone non una volta, ma mille lessi e rilessi, né già correndo, ma a piè fermo, e tutte in essi adoperando le forze dell'ingegno mio. Gustai la mattina il cibo che digerii nella sera; mangiai fanciullo per rugunare da vecchio; e tanto con loro mi addomesticai, talmente mi passarono, non dico nella memoria, ma nel sangue e nelle midolla, e coll'ingegno mio siffattamente si furono immedesimate, che, quantunque mi stessi dal rileggerli infin ch'io viva, sempre mi rimarrebbero profondamente nell'anima impressi. Ma degli autori facilmente m'avviene ch'io non li ricordi; conciossiaché per

Modi, atteggiamenti e sapore dello stile.

lungo uso e per continuato possesso, quasi per forza di prescrizione, s'onomi accostumato a tener le cose loro per mie, e siccome essi son tanti, non solamente di chi esse siano, ma che siano pur d'altrui al tutto io dimentico. Ed emmi di grande fatica cagione il ricercare e il discernere l'altrui dal mio. A testimone io chiamo il nostro Apollo, figlio del sempiterno Giove e vero Dio di sapienza, Cristo Signore, che io abborro al tutto da cosiffatti furti; e come all'altrui patrimonio, così all'ingegno altrui io mai non rubo cosa che sia. Se avvenga per avventura che ne' miei scritti alcunché si ritrovi che si paia rubato, tieni per fermo delle due cose l'una; se trovisi in autore che letto io non abbia, ciò nacque da quella somiglianza d'ingegno di cui nella lettera precedente t'ebbi a parlare; e se si trovi in libro che io lessi, abbilo come effetto di quell'errore e di quella dimenticanza di cui dicevo pur dianzi. La vita e i costumi io veramente m'adopro ad ornare colle sentenze e le massime degli antichi scrittori, ma non lo stile; ed ho per uso di citar pari pari le loro parole o appropriarmene con ingegnosa mutazione la sostanza, come le api da molti e svariati fiori formano il miele, e meglio piacemi che, se non possa essere altrimenti, rozzo ed incolto ma tutto mio sia lo stile, sì che paia, come l'abito alla presenza, adatto e acconcio all'ingegno, che non d'usare lo stile altrui, comeché splendido ed elegante, simile a ricca veste che mi caschi di dosso da tutte le parti disacconcia alla meschina natura della mia mente » Con tali parole il Petrarca veniva implicitamente a indicare gli elementi sostanziali del suo stile, di cui egli stesso nella lettera XIV del libro XXIII delle *Familiari* lodava la robustezza e virilità. Certo vital nutrimento gli venne dai classici, sì che, anche se qualche volta ei batte in basso l'ale e per poco non cade nel limo della barbarie, in generale sa tenersi all'altezza de' suoi modelli e levarsi talvolta sublime con impeto aquilino.

CAPITOLO QUARTO

L'epica nel Quattrocento

Considerazioni generali sull'epos della Rinascita.— Ammirazione del Petrarca per Omero e per Virgilio. — *L'Asianatte* di Maffeo Vegio. — Il *Supplemento al libro XII dell'Encide* dello stesso. — *L'Esperide* di Basinio Basini. — *La Sforziade* di Francesco Filelfo. — Poemetti encomiastici su Venezia. — Il *Conflitto Aquilano* di Leonardo Grifo. — Il poemetto d'Antonio Canobio sull'impresa di Gerba. — *L'Amirid-* di Giovan Mario Filelfo. — *La Fe'sincide* dello stesso. — Il *Trionfo d'Anghiare* di Leonardo di Piero Dati. — Il *Benaco* di Lodovico Merchanti. — Il *Trionfo d'Alifonso I* del Porcellio. — Il *Trionfo Idreutino* di Marco Probo de' Marianis. — *La Feltria* del Porcellio. — *La Volterriade* di Naldo Naldi. — *La Guerra dell'Aquila* di Niccolò Ciminello. — *L'Historia dell'assedio di Piombino del 1445* di Antonio d'Agostino di San Miniato. — *La Sforziade* di Antonio Covrnazzano. — *L'Altro Marti* di Lorenzo Spirito. — Il *Piccinino* d'Alessandro Stregghi. — Poema mitologico e poemi sacri.

Il secolo glorioso dell'Umanesimo produsse un epos latino ch'è ben povera cosa in ragione dell'entusiasmo onde gli adoratori dell'antichità proseguirono allora la rimovazione delle forme classiche; un epos che visse vita stentata e tistica, come pallido e smorto riflesso d'una grande arte che non poteva rinascere in mezzo a una società così disforme da quella che l'aveva creata. L'illusione che un fittizio mondo eroico potesse diventar oggetto di poesia vera e sentita, nonostante il contrasto stridente con la realtà, continuò a farsi giuoco delle menti, pur addottrinate ed esperte, di parecchi umanisti, così come aveva traviato quella illuminata del Petrarca. Certo, in tanta effervescenza di classicismo, mentre a tutti gli amatori delle lettere pareva di sentirsi fremere in petto l'anima de' vetusti divini a cui natura parlò senza svelarsi; non era facile cosa rendersi conto di quanto poteva risorgere dell'antico, e di quanto s'era irremissibilmente perduto negli abissi del tempo: ond'è che l'idea di dare all'Italia un grande poema epico quale avevano avuto l'Ellade e Roma, non cadde pur dopo la quasi fallita prova del Petrarca. Poiché, se è vero che l'*Africa* non trovò

Considera-
zioni sul-
l'epos.
della
Rinascita

favore tra gli umanisti, non è altrettanto vero che questi comprendessero l'impossibilità di far rivivere l'epos; che anzi s'avvisarono di poter riuscir meglio del Petrarca seguendo un'altra via: una via nuova, essi avranno creduto, perchè uomini nuovi si presumevan d'essere, ma in realtà una via ben trita e dalla quale il Petrarca appunto avea sentito il bisogno di allontanarsi. Di contro ai carmi epico-storici, aventi per soggetto fatti contemporanei e per iscopo la celebrazione d'un principe o l'esaltazione d'eroidiche virtù cittadine, il cantor dell'*Africa* avea creduto di trovar materia veramente degna d'epopea precisamente in quella storia di Roma che doveva diventiar alimento prediletto delle menti colte nel secolo successivo, in quella storia che a lui e a tutti gli umanisti parve non pur nazionale, ma così viva, così palpitante, così vicina da poter confondersi con la storia contemporanea. Gli umanisti non ne seguirono l'esempio, così che in tutto il Quattrocento non s'ha altro poema che, come l'*Africa*, abbia per soggetto la storia di Roma. Lo stesso Coluccio Salutati, che fu così fervido amico e ammiratore del Petrarca e che, alla morte di questo, ebbe da Francesco di Brossano il manoscritto dell'*Africa* perchè ne curasse la pubblicazione, non tradusse mai in atto, come pare, l'idea vagheggiata nella giovinezza di scrivere un poema epico sulla guerra di Pirro contro i Romani; né il Pontano compì mai quel poema sulle imprese di Pompeo Magno o più probabilmente intorno a Sertorio, di cui ci lasciò un frammento nel dialogo *Antonio*. Si preferì la mitologia o la storia contemporanea; de' poemi di contenuto prevalentemente mitologico dirò di proposito a parte; qui farò menzione di quelli che, trattando d'avvenimenti sincroni, si ricollegano evidentemente a que' carmi epico-storici già da noi studiati, in opposizione ai quali appunto il Petrarca compose l'*Africa*. Ma prima dirò qualche parola de' tentativi epici che direttamente si collegano co' poemi d'Omero e di Virgilio.

Ammira-
zione del
Petrarca
per Omero
e per
Virgilio

Sull'ammirazione del Petrarca per Virgilio non c'è bisogno d'insistere dopo quanto s'è detto nel capitolo precedente; ma in quella lettera da me citata, ove il poeta accenna agli scrittori sui quali più s'affaticò, non è menzionato Omero; eppure anche l'*Iliade* e l'*Odissea* egli studiò amorosamente, in traduzioni latine, ed anche chiosò ne' manoscritti che ne possedeva. Nella prima delle sue egloghe latine, intitolata *Parthenias*, sotto il qual nome è adombrato Virgilio, il Petrarca (*Silvius*)

dice al fratello Gherardo (*Monicus*): « Pien di dolcezza un tempo solea risonare a me ancor fanciullo il canto di Partenia, qui dove il Benaco, bello di cristalline acque, dà origine a un fiume di lui non meno bello. Crebbi negli anni: ormai osavo andar da solo per gli ombrosi boschi, nè più temevo i covi delle fiere, e molta voce stancavo in nuovi carmi, tocco dall'emulazione e dalla vana lusinga della fama. Ed ecco che un nobile pastore, venuto da estranee contrade, ma non so da qual città, percosse e piegò l'animo mio cantando in idioma diverso dal nostro. Ben presto cominciai a dispregiare ogni altra cosa e a pascermi solo della sua poesia. Crebbe a poco a poco l'amore: che più? esercitandomi nel canto appressi a far ciò che prima avevo udito degli altri e conobbi a quel fonte Partenia, mio maestro, avesse bevuto, costringendo la greca Musa a parlar latinamente. Né per questo scemò la mia venerazione per Partenia: grandi ambedue, ambedue degni d'essere onorati, ambedue degni di bella fama. Questi due poeti io seguo e staccarmene né so né posso... Essi cantano Roma e Troia e le guerre de' re, quanto possa il dolore, quanto l'amore, quanto l'impeto dell'ira, quale spirito regga i flutti e i venti, quale gli astri, e ci raffigurano ora, sotto varia imagine, gli iddii fratelli ch'ebbero in sorte la podestà del triplice regno, il sommo Giove, reggitore dello scettro e dal volto sereno, indi il dio dal tridente, moderator delle profonde acque, dalle chiome cerulee, e il fosco fratello minore, al cui fianco sta la torva consorte, e l'atro nocchiero va e viene per le fangose onde dello Stige, e il trifauce cane latra: le Parche con le severe mani filano, sotto immutabile legge, gli stami fatali ». E Virgilio e Omero s'ebbero veramente tutta l'anima del poeta: a un codice di Virgilio egli aveva affidato il ricordo della morte di Laura, sur un codice dell' *Odissea* egli vergò con mano tremante gli ultimi caratteri negli estremi giorni di sua vita, ed anzi la leggenda vuole ch'egli abbia reclinato, morendo, il sacro capo sulle pagine immortali del cantore d'Ulisse. Or c'è da maravigliarsi se tra gli umanisti ci fu chi, intendendo a suo modo la venerazione insegnata dal Petrarca per Omero, si presunse di render a questo un servizio accodandogli un'aggiunta che desse conto di ciò che avvenne dopo la morte di Ettore? O non aveva affermato il Petrarca stesso nella lettera XII del libro XXIV delle *Familiari*, che « molte delle sudate fatiche d'Omero andarono perdute »? Non era dunque opera meritoria supplire in qualche modo a tale perdita?

L'*Astianatte* di
Maffeo
Vegio.

Così dovè pensare Maffeo Vegio da Lodi, che nella prima metà del secolo XV con un suo *Astianatte* volle appagare la curiosità di quanti avessero per avventura desiderato conoscere la sorte toccata al figliuol d'Ettore e d'Andromaca. E in circa 300 versi narrò (né disse invero cose nuove) come, caduta Troia, Agamennone ammonisse i suoi, lieti della vittoria e desiderosi di tornarsene in patria, a non lasciare la terra nemica se prima non fosse stato spento con Astianatte il seme d'una futura vendetta degli epigoni de' vinti sugli epigoni de' vincitori; essere perciò necessario conoscere ove fosse nascosto il piccolo figliuolo d'Ettore per ucciderlo; al che promette di riuscire l'astuto Ulisse. Frattanto Venere, impietosa d'Astianatte, si presenta a Giove e, dopo essersi lamentata che a lei sola egli dimostri poco amore, lo prega di sventare l'insidia che Ulisse vuol tendere al giovinetto: Giove le risponde di non poter mutar i decreti de' fati, ma che della gente troiana sarebbe rimasto Enea, il quale avrebbe dato origine a una gente conquistatrice del mondo. Allora Venere scende in terra per cercare in qualche modo di porgere aiuto al minacciato, e, prese le sembianze di Ettore, appare in sogno ad Andromaca, ordinandole di nascondere Astianatte nel luogo ov'egli, Ettore, è sepolto. Ulisse, recatosi da Andromaca, la invita a rivelare il nascondiglio minacciando altrimenti di distruggere col fuoco il sepolcro d'Ettore; onde la donna gli dà nelle mani il fanciullo, che, condotto sur un'alta torre, deve gettarsi giù a capofitto: e sul misero corpo scioglie pietosi lamenti la madre sventurata. Il breve poemetto è quasi tutto formato di discorsi: il Vegio seguiva l'esempio del Petrarca ed anche di quegli autori di carmi storici che noi vedemmo compiacersi nell'ornare le lor narrazioni di solenni drappeggiamenti oratori.

Il *Supplemento* al
lib. XII
dell'*Eneide*
di Maffeo
Vegio.

Questa medesima sovrabbondanza di elementi discorsivi si nota anche nell'appendice che il Vegio credè opportuno di aggiungere a un altro poema rimasto, secondo lui, incompiuto, all'*Eneide*, col titolo di *Supplemento al libro XII*. Son circa 700 esametri, come quelli dell'*Astianatte*, di fattura non cattiva, ma scarsi di vero lume poetico, sì da parer più che altro una esercitazione scolastica. « Come Turno vinto nell'estremo Marte emise il fuggitivo spirito, e in mezzo alle schiere stie vincitore Enea, Mavortio eroe, tutti stupirono e gemettero i Latini e dall'imo petto mandarono dolorose querele e caddero con gli animi affranti, come immensa selva duolsi per le foglie

strappate dall'impeto di bufera boreale ». I vinti si piegano dinanzi al vincitore, « siccome talora due tori vengono ad aspra lotta, azzuffandosi con larga perdita di sangue: per ciascuno de' due inclina la mandria a cui appartiene: ma, quando l'uno ha conseguito la palma, gli animi che propendevano per quel che fu vinto, si piegano spontaneamente al vincitore e non ricusano di obbedirgli ». Enea, fermo sul corpo di Turno, con volto sereno parla a' vinti, rimproverandoli d'aver osato opporsi a' voleri di Giove, e concede loro di portar via il corpo di Turno per dargli sepoltura: ma la spada, tolta già da questo a Pallante, sarà restituita a Evandro, perché goda della morte di chi gli uccise il figlio. Con feste, clamori, libazioni e sacrifici i Teucri festeggiano la vittoria. Enea, dopo aver ordinato al figlio di recarsi, la mattina seguente, ad Ardea, parla a' suoi per annunziare loro che, compiutisi ormai i fati, egli, sposando Lavinia, darà origine a una gente che conquisterà il mondo; e a tali parole i Teucri si confortano tutti, « come la turba de' pulcini che, minacciata dal nibbio, si raccoglie intorno alla chioccia, festevolmente, passato il pericolo ». Piangono intanto i Rutuli il loro re; ma Latino con la voce e coi cenni impone loro silenzio, « come quando uno de' cani migliori ha ricevuto nelle viscere i denti del cinghiale: gli altri cani spaventati si affollano intorno al padrone abbaiano, ed egli li acqueta con la mano ». Indi deplora l'umana cecità, le passioni, i furori che spingono gli uomini alla guerra: a che tanti accidenti e tanti romori? a che tanto sfarzo di armi? a che il desiderio di gloria, l'ambizione, la cura degli onori? E si fanno a Turno solenni funerali: dopo di che Latino si ritira nel suo palagio, ove tutti, donne, vecchi, fanciulli, piangono. In Ardea, dove nulla si sapeva della morte di Turno, accade una fiera sventura: la città è preda di un grande incendio, sì che i cittadini sono costretti ad uscirne, e s'imbattono nelle schiere che portano il corpo di Turno. Dauno, padre di questo, si querela sul corpo del figlio e ne celebra la bellezza e il valore, deplorando la sventura propria e della patria. Latino, conscio de' suoi doveri verso Enea, al quale avea promessa in isposa la figlia, dispone le sue genti ad accogliere onorevolmente l'eroe vittorioso e manda a lui oratori. Uno di questi, Diace, rivolge ad Enea un discorso, dicendogli che i Latini erano ben lieti della morte di Turno, perché questo aveva sconsigliatamente osato spingere il vecchio Latino a prender l'armi contro un

tanto eroe; che ben volentieri si sottomettevano, e ben volentieri Latino gli concedeva in isposa Lavinia. Teucri e Latini muovono insieme con Enea alla volta di Laurento e sono accolti da Latino, che naturalmente fa il suo bravo discorsetto e poi li conduce alla reggia, dove Enea vede per la prima volta Lavinia, della cui bellezza rimane stupefatto. E si fanno con grandi feste le nozze: dopo le quali Enea dà mano alla fondazione d'una nuova città. Mentre sta segnandone il circuito, gli appare Venere, che gli predice i futuri destini del popolo romano. Seguendo gli ammonimenti della madre, egli inizia felicemente il suo impero, reggendo i popoli con giustizia e bontà. Finalmente Venere, per concessione di Giove, immergendolo nel fiume Numicio, lo rende immortale e lo porta seco tra i celesti, nume indigete delle genti italiche e come tale onorato ne' templi.

L'epica
latina del
quattro-
cento a
base
storica.

Anche a que' poeti che si volsero a cantar di fatti e di personaggi contemporanei, le favole della mitologia e i versi d'Omero e di Virgilio furon presenti sempre alla memoria, suggerendo o soggetti o invenzioni episodiche introdotte a variare i dati della storia. L'epica latina del Quattrocento prese a soggetto la storia solamente per iscopo encomiastico, e affinché gli avvenimenti reali acquistassero maestà, li sottopose a quel processo d'ingrandimento e d'idealizzazione che notammo, sebbene in proporzioni minori, ne' cenni storici medievali. In questi trovammo spesso chiamate a paragone le geste de' Greci e de' Romani: le piccole battaglie ci apparvero pugne grandiose; i principi, i duci ci si mostrarono sotto le spoglie d'eroi perfetti; l'intervento divino, i sogni, le visioni, i miracoli non mancarono di tentare allettamenti alla nostra curiosità ed eccitamenti alla nostra meraviglia. Neppure il Petrarca, con tutto il suo rispetto per la storia, aveva potuto rinunziare a questo macchinario di luoghi comuni, d'espediti convenzionali: ed ecco che ora con gli umanisti del secolo XV ci si fanno di nuovo innanzi tutte codeste nostre antiche conoscenze, più frequenti e più copiosamente adorne di colori classici, ma pur sempre uguali nell'essenza.

L'E. perduto
d
L. e non
basini.

Vediamo un po', per esempio, come Basinio Basini, l'elegante poeta parmense, che fu con tanti altri alla corte di Sigismondo Pandolfo Malatesta verso la metà del Quattrocento, cantò le guerre che questo principe combatté quale condottiero de' Fiorentini nel 1448 contro Alfonso d'Aragona, e

nel 1453 contro il figlio di lui Ferdinando. E risaputo che il Basini fu uno de' più fecondi e valorosi scrittori del secolo XV e avremo occasione di studiarne qualche altro poema in appresso. femandoci or qui a parlare solo della sua *Esperide*. Il Basini stesso, accennando a questa e a tutte le altre sue opere poetiche, diceva, con parole che ricordano cert'altre del Petrarca più sopra riferite: « Io che e di recente e molte volte in passato lessi e rilessi i versi del vate Meonio, so quanto a lui debba il nostro Marone. Che se qualche cosa di lodevole hanno i versi miei, tutto è derivato dal fonte e dai rivi di Omero ». Ed esprimeva tutta la sua gratitudine a Teodoro Gaza, che con amorose cure lo aveva guidato nello studio dell'*Iliade*, dell'*Odisea* e di molte altre opere classiche. Or, preso a suo modello Omero, e tenendo l'occhio sempre anche a Virgilio, il Basini sur una tenue trama storica intessé una ben vasta tela, nella quale è agevole riconoscere linee colori, ornamenti derivati da que' due sommi. Per quanto Sigismondo Malatesta fosse un abilissimo condottiero, ricco d'insigni virtù guerresche, tuttavia le operazioni militari da lui dirette in pro' de' Fiorentini contro gli Aragonesi non eran gran fatto diverse dalle molte altre di che quel secolo è pieno, nello stato quasi perenne di guerra in cui furon allora tra lor orepubbliche e signorie, piccole e grandi. Eppure questo capitano di ventura, che s'era prima acconciato col re Alfonso d'Aragona, ricevendone 30000 scudi, e passò poi al servizio de' Fiorentini per aver avute da questi offerte più vantaggiose, diventa nel poema del Basini un eroe nazionale, un difensore degli Itali contro gli Iberi: formidabili sono gli eserciti contro i quali opera, estremamente pericolose le guerre che combatte, benchè il Machiavelli a tal proposito affermi che « tanto erano quelli eserciti formidabili e quelle guerre pericolose, che quelle terre, le quali oggi come luoghi impossibili a difendersi s'abbandonano, allora come cose impossibili a pigliarsi si difendevano ». Due episodi, d'importanza non superiore a quella di molt'altri, l'assedio di Piombino da parte di Alfonso (1448) e la presa della Bocca di Vada per opera di Ferdinando (1553) col successivo assedio posto a quella terra dai Fiorentini, assumono dinanzi alla fantasia del poeta il valore di fatti paragonabili a quelli della guerra di Troia. Volete sentire come il Machiavelli ne' capitoli XV e XVI del libro VI delle *Istorie fiorentine* parla dell'assedio di Piombino? Alfonso « si gettò a Piombino, sperando di averlo facilmente, per esser quella terra

Il fondamento storico del poema.

mal provvista e per giudicare quello acquisto a sé utilissimo e ai Fiorentini pericoloso; poichè da quel luogo poteva consumare con una lunga guerra i Fiorentini, potendo provvederlo per mare, e tutto il paese di Pisa perturbare. Perciò dispiacque ai Fiorentini questo assalto e consigliatisi quello fosse da fare, giudicarono che se si poteva stare con l'esercito nelle macchie di Campiglia, che il re sarebbe forzato di partirsi o rotto o vituperato. E per questo armarono quattro galeazze avevano a Livorno e con quelle misero trecento fanti in Piombino e posonsi alle Caldane, luogo dove con difficoltà potevano essere assaliti, perchè alloggiare alle macchie nel piano lo giudicavano pericoloso ». Ma i Fiorentini, soffrendo disagio di viveri, tentarono di vettovagliar il loro esercito per la via del mare; se non che delle lor quattro galeazze due furon prese e due fugate, e per di più molti soldati passarono dalla parte del nemico. I commissari della guerra erano propensi ad abbandonare l'impresa, ma il governo fiorentino decise di continuarla. « Intese il re questa deliberazione e veduto per lo infermo suo esercito di non potere acquistare la terra, si levò quasiche rotto da campo, dove lasciò più che due mila uomini morti, e col restante dell'infermo esercito si ritirò nel paese di Siena, e di quindi nel regno tutto sdegnato contro i Fiorentini, minacciandoli a tempo nuovo di nuova guerra ». Quando al secondo fatto, ecco quel che ne dice lo stesso Machiavelli, nel capitolo XXVIII; « Aveva ancora il re un'armata di circa venti legni fra galere e fuste, nel mare di Pisa; e mentre che per terra la Castellina si batteva, pose questa armata alla Bocca di Vada, e quella per poca diligenza del castellano occupò. Per il che i nemici di poi il paese all'intorno molestavano: la qual molestia facilmente si levò via per alcuni soldati, che i Fiorentini mandavano a Campiglia, i quali tenevano i nemici stretti alla marina ». A ogni modo, anche fatti che appariscono di entità molto relativa nel gran quadro delle vicende politiche d'Italia, potevano assumere agli occhi d'un contemporaneo valore d'avvenimenti notevolissimi per ragioni particolari di prospettiva o d'interesse; e così avvenne a un Antonio d'Agostino che, come vedremo, narrò in venti capitoli ternari la storia appunto dell'assedio di Piombino. Si lasci poi fare ad un poeta, che per celebrare un suo Mecenate voglia addirittura elevarlo ai sommi fastigi dell'epopea, ed egli, massime se è uno di quegli artisti che lavorano a base d'imitazione o

di retorica, vi saprà ammantare gli accidenti più insignificanti col pomposo paludamento delle battaglie classiche d'Omero e di Virgilio. Per tal genere di artisti non occorre che l'ispirazione venga dai fatti e che i fatti stessi offrano i primi elementi della poesia: il dato storico resta un semplice punto di partenza, o meglio un puro pretesto: tutto il rimanente non germoglia da quello, ma gli si sovrappone: procedimento ben diverso da quello ond'ha nascimento la vera poesia storica, quella poesia cioè che per mezzo d'immagini e di finzioni interpreta i fatti della storia e ce ne dà come a dire l'essenza.

Nel poema del Basini, intanto, il soprannaturale ha una parte principalissima ed è tolto di peso dalla mitologia: tutto l'Olimpo è in moto per questa guerra e gli dei non hanno un momento di quiete da quando, avendo, il « fiero » Alfonso sbarcata la sua « fiera » gente sul lido della Toscana per assalire gli Itali, cioè i Fiorentini, lo stesso padre degli Dei chiama a sè Mercurio e lo manda a Sigismondo (il poeta lo chiama Sismondo) per incitarlo a romper gli indugi, a raccogliere le genti italiane e a scacciar Alfonso dalle patrie spiagge, e Mercurio compie il mandato con la sua solita sollecitudine e, presentandosi in sogno a Sismondo, gli svela la volontà di Giove, gli ordina di riunire i Latini d'ogni parte d'Italia contro i Celti (così sono appellati nel poema gli Aragonesi) e gli promette il favor degli dei e specialmente quello di Giunone. Così Sigismondo s'accinge all'impresa sicuro dell'aiuto celeste e per di più provvisto di tali armi quali né Alfonso né Ferdinando possiedono, ché, come Giove gli aveva donato lo scettro, così Vulcano stesso gli ha fabbricata la spada fulminea e il padre Pandolfo gli ha lasciato in eredità uno scudo avuto da Marte. Ma anche Alfonso e Ferdinando sono in qualche modo protetti dal cielo; così, sebbene Apollo favorisca con tutti gli altri iddii Sigismondo, pure a lui Giove comanda di sottrarre a certa morte Alfonso, traendolo a forza dalla battaglia e conducendolo alle sue navi, e a lui va debitore Ferdinando della vita quando è sottratto alla spada di Sigismondo per virtù d'una nuvola, della quale il dio lo avvolge fuggente; così da ultimo una tempesta suscitata da Iride per comando di Giunone permette a Ferdinando di fuggir sui monti, e mentre in un successivo assalto Sigismondo sta per prender Vada, Marte lo ricaccia dalle mura e solo merco lo aiuto di Pallade quegli si salva, onde il dio adirato volge contro di lei l'asta; ma la dea si difende con l'egida e, da un alta

Il sopran-
naturale
ne la
Esperide

torre gettando un sasso immane, colpisce ed atterra l'avversario; il quale, ferito, se ne va da Venere marina, la prega di risanarlo e di far sì che gli Etruschi non possano usar le loro navi contro gli Iberi e che il naviglio di questi sia incendiato piuttosto che cadere nelle mani di Sigismondo: al che Venere risponde curando la ferita del dio e affidando al marito Vulcano il compito di bruciar le navi di Ferdinando. È dunque per tutto il poema un andare e venire d'iddii, un frequente adunarsi di concilii nell'Olimpo, un succedersi di messaggi celesti; ed è ben naturale tutto codesto affacciarsi de numi, dacché si tratta di liberar l'Italia dalle genti straniere e dice Minerva (lib. XII, 127), « non tanti luttu l'Europa in dieci anni di guerra con l'Asia inflisse ai Frigi sul lido di Troia, quante alme d'itali eroi Marte stesso per le mani cruento de' Celti travolse all'Orco ». Qual meraviglia dunque che, quando Pandolfo si prepara a muovere contro l' « aspro » re degli Iberi, Giove mandi a lui Iride perché lo conforti di spiriti e di cibi divini? « Lui non Cerere, lui non lo stesso Lioe sostenta, ch'egli si pasce di gravi cure: a lui voglio che sia recato nettare e ambrosia; gusti mentr'è uomo i cibi che mangerà quando sarà dio: è giusto ch'egli conosca i privilegi degli iddii, è giusto ch'egli si nutra d'aura divina » (lib. I, 226).

Com'è facile capire, il continuo intervento delle divinità fa sì che resti del tutto in seconda linea il valor personale dell'eroe, alle cui doti di virtù, d'intelligenza, di forza non è possibile far risalire il buon esito dell'impresa: egli è uno strumento quasi passivo nelle mani degli dei e ciò ch'egli compie di grande e di bello è a loro dovuto. Un essere così fatto, che ha più del divino che dell'umano, manca ai nostri occhi di qualsiasi interesse, non ha per noi alcun significato, è una figura muta, fredda, senza vita. E come il protagonista, così difettano di rilievo i due antagonisti e gli altri personaggi del poema: ombre alle quali non dà movimento e calore lo stile classicamente corretto, lucido ed elegante, perché il poeta, più che nel delineare le figure e i caratteri e più che nelle stesse concezioni, alle quali egli diè in genere poco sviluppo, fece sfoggio della sua abilità retorica nelle comparazioni e nelle descrizioni. E quanto alla compagine de' fatti, essa fu abbastanza felicemente conseguita coll'interporre tra i due momenti principali dell'azione l'episodio del solito viaggio alle sedi de' beati e de' reprobì. Ecco infatti come è costituita la macchina del poema.

Il nucleo del primo libro è un duello tra Sigismondo ed Alfonso; del secondo l'assedio di Populonia (Piombino); del terzo una battaglia generale, che finisce con la fuga d'Alfonso. I libri quarto e quinto contengono l'antefatto: Apollo, dopo aver condotto sulle navi Alfonso, gli tien compagnia mentre se ne torna a Napoli, consolandolo dell'avuta sconfitta col fargli conoscere qual sia l'eroe che l'ha vinto, quali le sue passate gesta, quali le vittorie da lui già conseguite. Il libro sesto comprende la descrizione del trionfo di Sigismondo in Firenze, e con esso si chiude la prima parte del poema. I cinque canti che seguono sono tutti consacrati al racconto della navigazione di Sigismondo all'isola Fortunata. Mentre dopo il trionfo Sigismondo seco stesso va pensando se debba assalir l'Aragonese a Napoli o in Ispagna, gli si presenta nella quiete della notte l'ombra del padre Pandolfo, il quale gli comanda di andare all'isola Fortunata, dove Psicheia, figlia di Zeffiro, gli insegnerà il modo di vincere i Celti ed Alfonso. Egli intraprende il viaggio non senza che al proposito gli dei abbiano tenuto concilio; e, poichè alla celeste riunione manca Nettuno, recatosi a convito presso gli Etiopi, ne viene che questo dio, quando, tornandosene di là, scorge l'audace navigatore diretto a lidi vietati a' mortali, suscita contro di lui una tempesta, dalla quale è gettato su d'un'ignota spiaggia, per volere di Pallade, che lo sostenta con nettare e ambrosia e gli induce nelle membra dolce sopore. Svegliatosi, Sigismondo, non altrimenti che Ulisse, vede presso di sè la ninfa Psicheia, figlia di Zeffiro, alla quale, gli dei diedero il nome d'Isotta; chè sotto la figura di codesta ninfa è adombrata Isotta degli Atti, l'amante di Sigismondo. Questi, entrato nella corte di Zeffiro, è lavato da quattro ninfe, e le Grazie lo spargono di dolce liquore e lo vestono di porpora. Ricuperata la bellezza primitiva, che la salsedine aveva offuscata, Sigismondo è abbracciato da Psicheia, che lo fa suo sposo e lo conduce seco nelle selve beate, molte cose dicendogli intorno alla vita umana e alla natura; è accolto onorevolmente dal figlio di Espero, visita i luoghi sacri ai piaceri e giunge al tempio della Fama, nelle cui porte vede scolpite le geste proprie e di altri eroi; dentro poi ode la Musa d'Orfeo, che spiega la serie universale delle cose dalla origine del mondo, e la stessa Fama, che infiamma i poeti alle fatiche e alla gloria. Indi va al palazzo della Fama ed ivi nella statua del Tempo vede rappresentate le quattro età del mondo. Tornandosene

La macchina del
l'*Esperide*

alla casa di Zeffiro, Sigismondo è ammaestrato da Psicheia sul modo di vincere gli dei dell'Erebo, e durante la notte dal fratello Galeotto apparsogli in sogno gli è preannunziata la visita ch'ei farà ai regni dell'ombre. Il dì seguente, sotto la guida di Psicheia, entrato in un'oscura selva, vede il luogo ove sono i mentecatti, i fanciulli, i vecchi, che ivi rimangono finché purgati d'ogni labe, passano agli Elisi, esclusi peraltro i fanciulli morti senza il lavacro santificatore, i quali non avranno mai né premio né pena: contaminazione, com'è facile capire, del purgatorio e del limbo della religione cristiana. Vengono poi a un fiume rapidissimo, simbolo dell'eloquenza, ed ivi vedono gli oratori greci e romani, tra i quali emergono Demostene e Cicerone. Di qui salgono un monte, piantato di mirti, nel quale vedono le eroine tratte alla morte dalla forza dell'amore. Superato il giogo del monte, pervengono agli Elisi, ove Sigismondo scorge le Muse, i poeti, i morti per la patria, i filosofi, i cultori della vera religione. Nella sottostante pianura vede i duci di tutte le genti e gli eserciti celebrati dalla storia, contro i quali Sigismondo, stretta la spada, s'avventa con furore ed è dal padre trattenuto e ammonito di non voler pugnare invano con le ombre. Riconosciuto il padre, Sigismondo fa per abbracciarlo, ma invano, e da lui gli sono indicati i più celebri capitani de' Cartaginesi e de' Romani, tra i quali lo zio Galeotto Malatesta; poi i fondatori di città, e tra i re d'Italia il capostipite della famiglia Malatesta, indi Pandolfo suo padre, Galeotto e Pannonio. Quindi scendendo, passa per comando del padre al Caos inferno, dove vede coloro che negarono fede al vero Iddio. Chiede Sigismondo al padre se vera sia la guerra de' giganti e dove questi siano puniti; il padre dice che non è lecito penetrar ove essi sono dannati e che solo Tantalo può dar di loro notizia; infatti questi narra a Sigismondo tutta la storia di quella guerra, intrecciandovi la favola d'Orfeo; dopo di che Psicheia riconduce il Malatesta al palazzo di Zeffiro, donde poi parte per tornarsene in Italia. E negli ultimi tre libri è descritta la guerra tra Sigismondo e Ferdinando, della quale il momento culminante è l'assedio di Vada. Raso al suolo questo castello e incendiate le navi de' nemici, Sigismondo lascia la Toscana, si reca a Sinigaglia, ove distribuisce premi e terreni ai veterani e fa opere di fortificazione; finalmente, tornato a Rimini, innalza un tempio a Dio e scioglie il voto.

Come ho avvertito, i canti quarto e quinto dell'*Esperide* contengono una narrazione fatta da Apollo delle gesta di Sigismondo prima della guerra contro Alfonso in Toscana. Vi si racconta anzitutto come Sigismondo combattesse al servizio de' Veneziani contro Filippo Maria Visconti, poi come cacciasse dalla Marca d'Ancona Francesco Sforza. Il poeta naturalmente espone questi fatti in modo che il suo eroe vi figuri come l'unico protagonista: a tale scopo, nella fittissima rete d'accordi e contraccordi tra principi e repubbliche, di patti giurati e infranti, di città prese e perdute, di condottieri assoldati oggi da quello Stato medesimo contro cui han combattuto ieri e combatteranno domani; nella rete fittissima, dico, dei tanti piccoli avvenimenti che costituiscono la confusa istoria della politica italiana del Quattrocento, il poeta non tien dietro a tutte le vicende del suo eroe, ma, ingrandendo e sollevando a dignità di momento epico questo o quel fatto di lui, lo fa campeggiare, anche se storicamente non ha che un valore secondario. Così nella guerra de' Veneziani contro Filippo Maria Visconti, Sigismondo non ebbe quel grado di generalissimo della Repubblica che il poeta gli attribuisce; né tale guerra ebbe un andamento così rapido e semplice come apparirebbe dal poema, dove essa si chiude con un ricevimento trionfale del Malatesta a Venezia. Naturalmente il poeta evita di accennare alle relazioni d'amicizia e di parentela tra Sigismondo e Francesco Sforza per non essere costretto a spiegare e giustificare il voltafaccia del suo eroe, divenuto nemico allo Sforza, di cui aveva sposato la figlia Polissena; anzi egli fa che alla guerra tra questi due nella Marca partecipino con vivo interessamento tutti gli dei, quasi per dare ad essa il valore di una tenzone dipendente non dalla volontà degli uomini, ma da quella del cielo. Infatti, accingendosi Sigismondo a muovere contro Gradara tenuta dallo Sforza, sorge grande discordia tra gli dei, perché Giove, desiderando la pace d'Italia, eccita i celesti e specialmente Marte a porre fine a quella guerra. Marte al cenno del padre diffonde la fame e la peste nel campo dello Sforza, affinché questi comprenda che Sigismondo è di stirpe divina; ma, mentre Giunone tien le parti di Sigismondo, gli altri dei implorano da Giove pietà per lo Sforza, il quale infatti può salvarsi con la fuga; del che Sigismondo si duole, vedendo nella superstita potenza dello Sforza un pericolo per la pace d'Italia. Ed aveva ragione, che, non molto appresso, di nuovi turbamenti furon causa altre

imprese di Francesco Sforza, specialmente quelle compiute dopo la morte di Filippo Maria Visconti (1447).

La *Sforziade* di
Francesco
Filelfo.

Queste imprese avrebbe voluto cantare nella *Sforziade*, grande poema di ventiquattro libri, Francesco Filelfo, che nel 1461 era giunto al libro undecimo; ma dell'opera sua non s'hanno oggi che otto libri, e tutti, da pochi versi all'infuori, ancora inediti. La *Sforziade* dunque si colléga all'*Esperide*, perché in questa sono episodicamente narrati alcuni di quei fatti di cui il Filelfo, in principio del suo poema, dichiara di non voler parlare: e all'*Esperide* somiglia altresì pel modo onde la materia v'è trattata. Anche il Filelfo mise in opera la mitologia a tutto spiano; che se il cantor di Sigismondo, descrivendo i regni de' morti, diè pur una capatina nel cristianesimo, il poeta dello Sforza non fu da meno di lui quando, in tanto arrabattarsi di numi dell'Olimpo, fece che Sant'Ambrogio in persona, apparso miracolosamente ad uno degli eroi, gli comandò di rispiumiare il sangue de' vinti. In principio del poema v'ha un'invenzione simile a quella che già vedemmo nelle *Gesta di Federico I*; solo che il Filelfo, lasciando qui da parte un nome mitologico che invece l'Anonimo aveva rispettato, non evocò dall'Inferno, a spargere semi di sangue e d'ira, l'anguicrinita Aletto, sì bene la Discordia, la quale da Plutone, conforme a quanto aveva comandato Giove per mezzo di Mercurio, è mandata in terra per impedire la conchiusione della pace tra i Veneziani e i Milanesi rivendicatisi in libertà dopo la morte di Filippo Maria Visconti. Il comando di Giove è provocato da ciò, ch'egli aveva destinato a Francesco Sforza l'assoluto dominio di Milano e desiderava quindi che la guerra continuasse, perchè lo Sforza avesse modo di riuscire nell'intento. La Discordia entrata nel Senato Veneto conturba siffattamente gli animi che si delibera di ritornare alle armi; e poi, vagando qua e là, suscita da per tutto incendio di guerra. Intanto allo Sforza, addolorato per la morte del suocero, si presenta Pallade sotto le sembianze di Bianca Maria sua moglie, ch'era lontana, e lo consiglia a passare col suo esercito il Po e a fondare un suo regno. Infatti egli va a Parma, ov'è accolto lietamente, e di là manda suoi messi a Cremona per udire gli ambasciatori che i Milanesi, minacciati dall'armi del re di Francia e da quelle de' Veneziani, de' Savoiaardi, degli Elvezi, gli hanno spedito, offrendogli il comando de' loro eserciti. Accetta lo Sforza e, posto l'assedio a San Colombano, riesce a prendere questa terra; dopo di che,

eletto dai Pavesi a loro signore, rifiuta, ma poi per consiglio di Pallade accetta e si reca in quella città, donde muove all'assedio di Piacenza tenuta dai Veneziani e difesa da Taddeo d'Este. Intanto Alessandria è assalita dai Francesi: corrono a difenderla per conto dello Sforza Bartolomeo Colleoni e Astorre da Faenza, che dopo molti sforzi, ottengono piena vittoria; onde vinti i Francesi, Genova e la Savoia chiedono pace, gli Elvezi rinunciano alla guerra, Federico imperatore e il re di Napoli si dichiarano in favore de' Milanesi. Segue l'assedio di Piacenza: invano Nettuno e Giunone si danno ad aiutare i Veneziani, ch'armano una poderosa flotta; lo Sforza stringe da presso la città, e poichè, magnanimo, chiede agli assediati d'arrendersi per risparmiare loro gli orrori d'un saccheggio ed essi rispondono con bombarde infocate, Pallade lo difende col suo scudo; ma Venere, che protegge Piacenza, si presenta a Carlo Gonzaga, uno de' più forti campioni dell'assedio, e gli promette, ove desista dal combattere, la più bella donna d'Insubria, chiamata Lida. Non per questo le sorti di Piacenza si mutano; dalla parte dello Sforza sta Marte, che al suo protetto presenta egli stesso un altro cavallo in cambio di quello rimastogli ucciso: la città è poi presa e messa a ferro e a fuoco. Qui è inserito un episodio d'amore: Carlo Gonzaga entrando a cavallo in Piacenza, è veduto da Lida, ed ambedue s'accendono di reciproco amore; ma Lida aveva marito ed era onesta, onde con tutte le sue forze resiste alla novella passione, e a vincerne gli scrupoli, se prima non riesce con la sua eloquenza Venere sotto le spoglie e la figura di Claudia sorella di lei, riesce poi Mercurio con una sua epistola, in cui è descritta la potenza dell'amore. E Carlo si dà in braccio a' piaceri, sì che, quando lo Sforza raduna le sue schiere per muovere contro i Veneziani, egli solo manca: ma poi acerbamente rimproverato da quello, si pente della sua leggerezza. Riusciti vani i tentativi di pace fatti segretamente coi Veneziani in odio allo Sforza da parte di alcuni Milanesi a lui nemici, la guerra è ripresa, la flotta veneta s'avvicina a Cremona ed empie quella città di spavento: ma a difenderla provvede con ogni sollecitudine la moglie dello Sforza, Bianca Maria, aiutata in ciò da Apollo, il quale, innamoratosi di lei, vorrebbe, prendendo le forme del marito, possederla e leve invece per voler di Giove contentarsi di proteggere Cremona e porre in fuga i Veneziani. Volgendo a questi contraria la fortuna della guerra, Nettuno scende all'Inferno e consiglia

il fratello Plutone a vestire umane spoglie e ad andar seco al luogo della battaglia. All'apparire delle due divinità i Veneti riprendono animo; ma tosto che entra in campo lo Sforza, Nettuno e Plutone per timore e riverenza di lui si ritirano e vanno ad infuriar tra la plebe, donde sono respinti da Minerva e da Marte, ivi accorsi per ordine di Giove. Intesi questi due numi alla protezione dello Sforza, mancano a un concilio divino, nel quale è decretata la vittoria di lui, che intanto, venuto il giorno anniversario della morte di Cristo, comanda alle sue schiere d'astenersi dal sangue, di visitare le chiese e d'espriare le colpe coi sacramenti, e prescrive quindi alcuni giuochi, assegnando premi a' vincitori. Pallade, fatta consapevole per mezzo di Mercurio del decreto degli dei, deve ora regolar le azioni dello Sforza al fine stabilito; ma qui, dopo la descrizione d'un duello tra Francesco Piccinino e Bartolomeo Colleoni, e della corsa di cavalli e d'altri giuochi nel campo fiorentino, il poema s'interrompe. E a dire il vero nessun rammarico si prova per questa interruzione, o tutt'al più, se un desiderio rimane, quest'è di sapere quali diavolerie il poeta avrebbe fatto compiere a quelle povere divinità negli altri sedici libri, che la fortuna, non so se provvida o avara, ci ha invidiati! Certo, a giudicar da quel che resta, l'andamento del poema sarebbe stato fiacco e uniforme, e difficilmente il Filelfo avrebbe saputo dare al rimanente quella varietà originale d'invenzioni, quella vivezza di colori, quella vigoria di tocchi, che non si ammirano neppure ne' primi canti, dove così le descrizioni come le frequenti parlate si trascinano pedestri in una forma che di rado lampeggia di sorrisi e di lumi veramente poetici.

Ai due poemi de' quali abbiamo parlato fin qui e che, come s'è detto, sono tra loro in certo modo collegati, altri ancora se ne possono aggiungere che formano con essi una specie di ciclo comprendente fatti relativi a quegli uomini e a quegli stati medesimi le cui guerre furono cantate dal Basini e dal Filelfo. Ho detto già che l'epos del Quattrocento deve essere considerato come il naturale sviluppo dei carmi storico-encomiastici de' secoli precedenti: la verità di tale asserto si fa anche più palese quando si prenda a studiare que' componimenti umanistici che, pur non avendo la mole dell'*Esperide* e dello *Sforziade*, son tuttavia epici nell'intenzione e nell'intonazione: essi, nelle loro proporzioni più molestamente limitate, meglio ci per-

mettono di riconoscere sotto la veste del rinnovellato classicismo, la fisionomia originaria. Vi si narri infatti una spedizione o vi si descriva una battaglia, un trionfo; l'esattezza dei dati storici fondamentali non v'è manomessa quasi mai, nonostante l'intento encomiastico e l'intrusione del soprannaturale: caratteri codesti, ripeto, tutt'altro che ignoti ai carmi di tal genere del medio evo.

Giova poi qui avvertire, che se l'intento encomiastico e l'imitazione classica portarono nella maggior parte de' casi i cultori della poesia epico-storica al falso e al convenzionale per la mancata corrispondenza tra la vita reale e la finzione poetica, non è da credere che non vi siano state onorevoli eccezioni. Non m'è qui possibile discutere e approfondire una questione interessantissima ch' altri ebbe a proporre, cioè « quale apprezzamento abbiano fatto gli umanisti della vita medievale della loro città e della stessa vita politica contemporanea di contro agli entusiasmi per la Roma tradizionale ». Bisognerebbe, per risolvere questo problema, prender in esame i non pochi poemetti genetliaci ed encomiastici scritti da umanisti ad esaltazione delle origini e delle glorie patrie, e non solo i poemetti, ma anche gli scritti in prosa del genere. Io debbo limitarmi a toccare questo solo fatto assai rilevante, che vi fu una nobile e vetusta Repubblica (quella di San Marco), dove l'Umanesimo non impedì che i poeti elogiatori della lor patria, pur tenendo l'occhio ai modelli di Grecia e di Roma, sentissero il palpito possente della vita che li circondava e sapessero scaldare con la viva fiamma dell'affetto e dell'entusiasmo i loro canti. E l'apoteosi della Dominante fu fatta non pur da cittadini veneziani, come Marcantonio Sabellico, che scrisse appunto un breve poema genetliaco di Venezia, molto lodato da Pomponio Leto; ma da umanisti d'altre città della Repubblica, come Antonio Brognanigo, dottissimo veronese, alla cui scuola furono educati parecchi valenti cultori delle lettere classiche, quali Giovanni Panteo, Andrea Banda, Ilarione, Tobia dal Borgo, Donizio Calderini ed altri, e che compose un poemetto latino di 224 esametri sull'origine di Venezia. Questo componimento vide la luce solo ai nostri giorni (1901) e merita d'essere qui ricordato come tipo del genere. Il poeta comincia con una affermazione che a noi non riesce affatto nuova, avendola trovata come luogo comune in carmi storici medievali: dice che né Omero né Virgilio reggerebbero alla

Il poemetto di Antonio Brognanigo sulle origini di Venezia.

fatica di trattare una così grave materia: poi celebra Venezia come superiore ad Atene, a Roma, e cantandone le origini dovute all'aver papa Leone impedito ad Attila di proseguir nelle sue stragi, la proclama destinata dal Cielo alla difesa della Fede e della Chiesa, contro le quali invano moveranno i Turchi di Maometto, perché la Repubblica saprà ricacciarli all'inferno; la quale intonazione minacciosa del carme può farcelo ritenere scritto in un momento di preparativi guerreschi da parte di Venezia contro gli Infedeli; forse nel 1464, quando essendo, doge quel Cristoforo Moro a cui il poemetto è dedicato, Pio II invocava da Ancona una nuova Crociata e Venezia sembrava volerlo assecondare. Così il Brognanigo poneva la sua Musa a servizio della patria, « poeta non ispregevole ed animo sereno e nobile, seguace di un umanesimo illuminato e vivo ».

Il Con-
fatto
Aquilano
di Leo-
nardo
Grifo.

Vedemmo nell'*Esperide* Nettuno suscitare una tempesta contro Sigismondo Malatesta navigante verso l'Isola Fortunata. Quale la ragione dello sdegno divino? L'aver Sigismondo scacciato dal Piceno Francesco Sforza, il cui padre, spentosi miseramente nell'acque della Pescara, era stato da Nettuno fatto dio del mare, perché discendeva dalla stirpe del dio marino Forco. S'accenna qui alla morte dello Sforza avvenuta, com'è noto, il 3 gennaio 1324, nel guadar ch'ei fece la Pescara per guidare i suoi oltre il fiume contro i Bracceschi assedianti Aquila. Questo fatto e l'assunzione del grande capitano al concilio degli dei cantò pure, prima del 1466, il milanese Leonardo Grifo, segretario di Sisto IV, nel suo poemetto di circa 900 esametri celebrante quella famosa battaglia del 2 giugno 1324, in cui Francesco vendicò la morte del padre, dando una memoranda sconfitta a Braccio, che morì per le ferite riportate, e liberando Aquila da un assedio durato tredici mesi. A giudizio degli storici fu veramente titanica quella battaglia, e, a differenza di ciò che comunemente avveniva allora ne' combattimenti tra mercenari e mercenari, molto sangue vi fu versato e molti furono i morti dall'una parte e dall'altra. Il fatto non doveva dunque apparire ai contemporanei indegno della tromba epica e il Grifo gli consacrò tutta la sua abilità di verseggiatore facile ed elegante, nelle cui mani l'esametro s'adorna d'accenti vari ed efficacemente espressivi, e d'un andamento sicuro e disinvolto. Ma non parve al poeta che bastasse la grandiosità dell'avvenimento a offrirgli colori e toni epicamente solenni; e però, ristretta ne' trecento

ultimi versi la descrizione della battaglia, si piacque di mettere in giuoco, nella maggior parte de' rimanenti, la macchina del sovrannaturale. Come già Milano dall'anonimo autore delle *Gesta di Federico I*, così qui dal Grifo Aquila è raffigurata in una donna che, affranta dal lungo assedio, va per soccorso da Pallade. Descritto bellamente il tempio di questa dea, il poeta riferisce i lamenti e le preghiere di Aquila e la risposta di Minerva, la quale celebra le virtù eccelse di Francesco Sforza e, presa l'egida (di cui naturalmente s'ha la relativa descrizione), l'asta e l'elmo, va a Napoli e si presenta a lui nel sonno incitandolo a soccorrere l'infelice città. Francesco mette tosto in armi le sue genti, passa per Roma, prende sotto il suo comando gli ausiliari pontifici e Colonnesei, e muove verso Aquila. Gli assediati versano in condizioni miserande, tormentati dalla Fame, uscita dall'Inferno a fare strage. Giungono le milizie di Francesco sui monti che dominano la città, e si spargono per le praterie e i boschi, mangiano, bevono; poi, giunta la notte, s'abbandonano al sonno. Ma non dorme Braccio, il quale, alzando le palme al cielo, implora aiuto da Giove e da Marte. Ed ecco che il poeta descrive il palagio ove sta, seduto in trono regale, il dio della guerra, il quale, chiamata Bellona, la manda all'Inferno perchè ordini a Megera d'andare al campo di Braccio; poi s'arma, imbracciando lo scudo su cui è raffigurata la pugna di Flegra, e muove da Rodope per Aquila. Intanto Megera, come Aletto nel poema sulle *Gesta di Federico I*, esce dall'Inferno e, agitando le sue faci, suscita desiderio di guerra nel campo di Braccio. Le milizie di Francesco, animate da un breve discorso del loro capitano, si dispongono a scendere verso Aquila: ma stretta, difficile, malagevole è la via, e i soldati ne sono impauriti. Francesco, come leone che erra qua e là pei pascoli in cerca di preda, va investigando i sentieri più accessibili, e ad agevolargli l'impresa scende Minerva, che guida essa stessa l'esercito giù per le valli. Ma ad ostacolare la marcia, Gradivo prega le Ninfie delle acque di voler ingrossare i rivi, così che straripando arrestino le schiere sforzesche. Obbediscono quelle al cenno del dio: ma Francesco sa dare tanto animo a' suoi, che questi, superando ogni più grande difficoltà, scendono ed attaccano la zuffa co' Bracceschi. Una parte dell'esercito di Braccio, appostato su luoghi eminenti, sta per prendere alle spalle gli Sforzeschi, i quali sarebbero sopraffatti, se Pallade, avvedendosene e seco stessa ro-

dendosi dell'aiuto recato a Braccio da Marte, non scendesse all'Inferno per invitar Tesifone a stornare il pericolo; il che questa riesce a fare, distogliendo i Bracceschi dall'assalto con lo spingerli a depredare le salmerie e i bagagli dello Sforza che stavano alla retroguardia. E segue la battaglia decisiva, con la quale il poemetto si chiude, lasciando a chi lo legge l'impressione che, dato il genere, l'autore abbia saputo fare cosa degna del soggetto.

Il poemetto di Antonio Canobbio sulla spedizione di Gerba del 1432.

Questo non può dirsi invece d'un poemetto di circa 160 esametri composto dal milanese Antonio Canobbio sulla spedizione condotta da Alfonso d'Aragona nel 1432 contro Gerba: infatti ben più elevato canto avrebbe potuto ispirare a un poeta meno pedestre del Canobbio quella impresa, che rientra nel novero delle molte compiute ne' secoli precedenti contro i pirati musulmani che infestavano le coste del Mediterraneo. Già vedemmo qui addietro come una di tali imprese, quella dei Pisani contro le Baleari, avesse avuto il suo canto epico-storico in un poema latino assai notevole, il *Libro Majolichino*; or la spedizione contro l'Emiro di Tunisi Abu Farès-abdel Aziz per la conquista di Gerba non fu meno importante, sia per l'alto valor militare di chi la diresse, sia pel numero de' combattenti cristiani, che fu di 15 000; tanto più importante, perché, non facendosi allora nessuna distinzione tra Arabi e Turchi, e prevedendosi ormai non lontana la caduta del decrepito impero Bizantino sotto i colpi di questi ultimi, ogni vigoroso attacco alle forti posizioni arabe nell'Africa presentava il carattere, che consimili spedizioni avevano avuto in passato, di crociate contro gli Infedeli in difesa della religione cristiana. E sebbene l'impresa di Gerba sia riuscita completamente vana, pure Alfonso e i suoi si comportarono in essa così valorosamente, che tesserne un buon poemetto di genere storico-encomiastico non sarebbe stato impossibile, anche senza ricorrere al soprannaturale. Il Canobbio, narrando prosaicamente e alla spiccia i fatti, non seppe neppure metter a partito, per qualche volata retorica, quel po' d'enfasi e di movimento epico di cui il tema sarebbe stato suscettibile, se trattato dal punto di vista religioso. Ma, si sa: essendo ormai passati i tempi delle sincere esaltazioni per la difesa della Fede, un povero umanista, non molto forte in fatto di stile, non poteva simulare con artifizi retorici sentimenti che non aveva. Avvenne anzi, un bel giorno, che, data questa impossibilità, si finì col rivolgere addirittura la propria

ammirazione, sia pur semplicemente di poeti, ai nemici della Fede, quando essi si affacciarono a sfidare l'Europa, vecchia, oziosa, e lenta, dalle torri di Costantinopoli. E s'ebbe l'*Amiride* di Giovan Mario Filelfo.

Che uno scrittore come Giovan Mario Filelfo, il quale in arte fu altrettanto pronto a menar la penna schiccherando versi a migliaia, quanto nella vita a seguir gli stimoli del senso e le lusinghe del piacere, potesse, trovandosi a corto d'argomenti e di denari, ritener degno del canto epico un fatto così vergognoso per la Cristianità, non è a maravigliarsi, perché chi fa mercato delle proprie attitudini al verseggiare e suole trar dall'adulazione il pane quotidiano, non ha tanti scrupoli ed esercita il suo mestiere senza troppo guardar pel sottile. Ed ecco che Giovan Mario Filelfo, avuta commissione da Othian Lillo Ferducci di cantar le lodi di Maometto II, mette mano, tra il 1471 e il 1474, a porre in bella mostra tutte le ampolle e tutti i barattoli del suo laboratorio, e a trarne, secondo le ricette dell'alchimia poetica, essenze e droghe, per mezzo delle quali dare alla materia greggia de' fatti storici, odore e sapore di poesia, ad uso s'intende della gente di facile contentatura. Spedienti e mezzucci son presto trovati: tra i ferravecchi della sua officina da retore ne ha l'autore a gran dovizia, e sa farli giuocare con la disinvoltura di chi ha le mani in pasta. V'imaginereste voi di trovare ne' quattro canti dell'*Amiride* perfino una genealogia della famiglia Filelfo? Eppure l'autore riuscì ad inserirvela, prendendo occasione dal fatto che le grandi vittorie de' Turchi lo costringono a mettere in non bella luce i Greci: egli dice di dover dirne male per amore della verità, non per odio o per disprezzo, ché a quella nobile nazione appartennero i suoi antenati; e qui, giù la propria genealogia. Con sistema analogo egli non si lascia sfuggir l'opportunità d'inserire qua e là lunghe tirate declamatorie sulle divisioni de' Cristiani, sulla instabilità della fortuna, sulla forza ineluttabile del destino; lunghe descrizioni di paesi e richiami storici e reminiscenze mitologiche. Così la conquista del Peloponneso da parte de' Turchi lo trae a descrivere minutamente questo paese, a rievocarne tutte le memorie storiche e leggendarie, e a dimostrare come tosto o tardi la giustizia divina percuota inesorabilmente le nazioni colpevoli, perché Maometto non avrebbe pensato a soggiogare i Greci senza i delitti da essi commessi contro i Troiani. Così Maometto è presentato

L'Amiride
di Giovan
Mario
Filelfo

come vindice dell'eccidio di Troia e strumento della giustizia celeste; per questa ragione al poeta non sembra di recare offesa alla propria religione cantando le lodi di lui ed esaltandone il valor guerresco, la magnanimità e la clemenza. Il che, del resto, non impedisce ch'egli chiuda il poema esortando i Cristiani alla concordia per evitare il flagello di ulteriori conquiste mussulmane, e incitando Galeazzo Maria Sforza a promuovere e a capitanare una forte confederazione degli Stati europei che protegga la Cristianità del furore barbarico. De' quattro canti del poema, gli ultimi due narrano le conquiste de' Turchi dopo la presa di Costantinopoli. Il primo è tutto dedicato a descrivere la lotta che si combatte nell'animo del giovane Maometto, prima della morte del padre Amurat, tra l'inclinazione naturale alla caccia e agli esercizi guerreschi, e gli allettamenti dell'amore e dei piaceri; lotta sensibilmente raffigurata nell'apparizione di Venere e di Bellona, delle quali la prima tenta sedurre il giovane con le lusinghe della voluttà, l'altra ne infiamma l'animo a gloriosi cimenti. Il secondo libro, poi, nella sua prima parte ci presenta un altro contrasto tra i consigli che a Maometto, succeduto al padre nel trono, danno Halü e Zogan, quegli, corrotto dall'oro dei Greci, consigliando la pace, questi la guerra; nella seconda parte narra i preparativi che Maometto fa per passare in Europa, e descrive l'assedio e la presa di Costantinopoli. Ma già anche troppo mi sono indugiato sur un poema ch'è e può rimanere inedito senza danno delle patrie lettere. Aggiungerò solo che, in quest'ultima parte, la deficienza della ispirazione appare anche più manifesta, se a fronte del Filelfo si metta il Basini, che ne' suoi *Astronomici* cantò i mali recenti di Costantinopoli caduta in mano de' Turchi, con sincerità di sentimento e calore di poesia.

Altri poem.
di G.
M. Filelfo.

Ne sarebbe qui davvero il caso di dar ragguaglio d'altri poemetti inediti di Giovan Mario Filelfo, i quali, frutto d'una straordinaria operosità, stimolata dall'ambizione e dal bisogno, presentano tutti il carattere d'una frettolosa e negletta prolissità declamatoria. Mi passerò quindi d'una sua *Cosmiade* e d'una sua *Lorenziade*, che, come i titoli dicono, son volte a celebrare e adulare due famosi personaggi della potente famiglia de' Medici; e accennerò solo di sfuggita all'altro poema *Pelsineide*, perchè, col solito andamento quasi di cronaca verseggiata, tratta di fatti ch'entrano nell'aggrovigliatissimo intrico delle vicende politiche a cui direttamente o indiretta

mente si collegano i poemi qui addietro studiati. La *Felsineide* infatti descrive le gravi turbolenze per le quali Bologna bagnata di sangue cittadino dal giorno in cui (gennaio 1439) Battista Canedolo entrava nella città, a quello (giugno 1445) in cui veniva ucciso a tradimento Annibale Bentivoglio, il cadavere di Battista Canedolo era bruciato sulla piazza e le sue ossa date in pasto ai porci e ai cani. Il terzo libro parla dell'intervento nelle cose bolognesi di Niccolò Piccinino, col quale prima s'accordò il Bentivoglio, poi il Canedolo, indi di nuovo il Bentivoglio, finché il condottiero visconteo, entrato in Bologna il 4 marzo 1440, mosse per ordine del duca di Milano contro i Fiorentini, dai quali fu battuto ad Anghiari il 29 giugno.

Questa vittoria de' Fiorentini è celebrata in un carme eroico di 500 esametri, composto tra il 1441 e il 1446 da Leonardo di Piero Dati, carme ispirato, peraltro, non da carità di patria, ma dal desiderio di conciliarsi il favore di Lodovico Scarampo, patriarca di Aquileia, ch'è il vero protagonista del poemetto e vien perciò presentato sotto le sembianze di un eroe, dotato d'ogni più eccelsa virtù e superiore a Epaminonda, a Publicola, a Catone, a Fabrizio, a Fabio, agli Scipioni, ad Annibale, ad Alessandro. Con vigoria e con classica eleganza di stile il poeta descrive le mosse del Piccinino, i suoi progressi, e gli accorti preparativi, le prudenti disposizioni dello Scarampo. Questi la notte avanti il dì sacro a S. Pietro ha una visione: gli appare il Santo, che gli comanda di combattere il giorno appresso e gli promette aiuto. Il Piccinino da una parte, lo Scarampo dall'altra esortano con opportuni discorsi i loro soldati alla battaglia. Si viene alle mani, si combatte d'ambo i lati col massimo accanimento: il Piccinino è sconfitto e fugge inseguito dei Fiorentini fino al tramonto. Così lo Scarampo ritorna dalla guerra portando mille trofei di vittoria, e, in premio dell'aver battuto un nemico che aveva osato offendere il papa e il tósco leone, è creato cardinale.

Siamo sempre, come si vede, nel campo de' carmi d'intonazione epica, ma d'intendimento essenzialmente encomiastico; e al novero di tali componimenti è senza dubbio da ascriversi il *Benaco* in esametri latini del veronese Lodovico Merchanti, poemetto indirizzato a Giovan Mario Filelfo, di cui l'autore si dichiarava discepolo, chiamandolo divino. Il carme non vide mai la luce, né so se si conservi; ma, da quanto ce ne dicono

Il *Trionfo*
d'An-
ghiari di
Leonardo
di Piero
Dati.

Il *Benaco*
di Lodo-
vico Mer-
chanti.

il Maffei e lo Zeno, che lo videro, esso cantava epicamente, alla maniera di Lucano (come ci fa sapere un contemporaneo laudator del Merchant) la vittoria riportata dai Veneziani su Filippo Maria Visconti nelle acque del Garda, il 10 aprile 1440; vittoria che fu effetto d'un'arditissima manovra compiuta da' Veneziani, i quali, avendo avuto la lor flotta distrutta nel lago, fecero rimorchiare a ritroso dell'Adige alcuni galeoni e, caricatili su carri, riuscirono a trasportarli, nel cuor dell'inverno, attraverso la catena del Baldo, e a calarli poi nel lago; impresa certo memoranda, che assai si prestava ad essere cantata in versi eroici.

*Il Trionfo
d'Alfonso
I d'Ara-
gona del
Porcellio.*

Un altro esempio di questo genere di poemetti ci è offerto dai tre libri del *Trionfo d'Alfonso I d'Aragona* di Giannantonio Pandoni detto Porcellio. Sono complessivamente 719 esametri ad esaltazione del magnanimo Alfonso, il quale ne premiò l'autore nominandolo nel 1450 suo segretario e poeta. L'Aragonese, amante com'era delle lettere classiche, vinto ch'ebbe Renato d'Angiò, volle entrare nella conquistata Napoli alla maniera degli antichi trionfatori romani; e il solenne ingresso avvenne il 23 febbraio 1443. Il Porcellio, dopo aver nel primo libro narrati in succinto i casi della guerra tra Alfonso e Renato (e, tanto per dar apparenza d'epopea alla narrazione storica, introduce Marte e Bellona ad eccitare le schiere), descrive minutamente nel secondo il trionfo, facendo apparire al suo eroe Giulio Cesare in persona, che, tutto armato, con lo scettro in mano e le tempie ornate di lauro, gli indirizza savi consigli; e nel terzo rivolge una lunga apostrofe ad Alfonso, perché compia altre grandi imprese, elevi Napoli al grado di capitale e accolga lui, il poeta, nel novero de' suoi protetti, dandogli così agio di celebrare con più degno canto le future gesta del Mecenate e del principe ereditario Ferdinando. Dato lo scopo cortigiano ed adulatorio del poema, è inutile cercarvi un qualsiasi afflato epico; che se in alcuni tratti descrittivi il Pandoni sa dare al suo verso movimento e colore, in genere l'intonazione del suo canto non è molto elevata, né il poeta v'introdusse procedimenti nuovi o invenzioni originali per cui si differenzi da quel tipo di carne storico del quale abbiamo ormai visti tanti esempi fin dal medio evo; sì che non credo possa dirsi che uno de' pregi di codesto poema consista « nell'essere esso uno fra i primi di questo genere epico descrittivo che si riferiscano ad avvenimenti contemporanei ».

Del resto il Porcellio non fece, su per giù, che mettere in versi ciò che del trionfo aragonese scrisse il Panormita nel suo libro *Dei detti e dei fatti d'Alfonso*; e ai dati storici s'attenne strettamente, senza introdurre il meraviglioso per dar loro apparenza d'epopea; il che avrà probabilmente fatto anche nell'altro più esteso poema *Feltria*, composto in onore di Federico da Montefeltro conte d'Urbino, il famoso capitano che tanta parte ebbe negli avvenimenti politici di quel secolo e che, generoso e illuminato protettore delle arti e delle lettere, accordò il suo favore ed il suo aiuto anche al povero Pandoni, il quale naturalmente da vero poeta cesareo non gli lesinò le lodi, ma s'affrettò ad imprendere un'opera di polso tosto che quegli gli ebbe dato l'incarico di cantare le sue gesta in versi virgiliani. E l'opera fu appunto il poema *Feltria*; di cui, allo stato presente degli studi, non è possibile precisare il valore storico ed artistico, essendo esso inedito e nessuno avendone finora data un'analisi particolareggiata; per il che solo in via di ipotesi è lecito ritenere che il Porcellio v'abbia trattata la materia col metodo stesso usato nel *Trionfo*, come del resto siamo indotti a supporre anche dal fatto che l'autore chiese a Federico, e ne ebbe, alcuni commentari delle sue gesta per servirsene nella stesura del poema. E la materia egli distribuì in nove libri, prendendo le mosse nel primo libro dai fatti che Federico operò in favore di Ferdinando d'Aragona durante la guerra contro Giovanni d'Angiò (1458-1464), e narrando nel secondo la guerra di Sora, nel terzo quella contro Sigismondo Malatesta, nel quarto l'elezione di Federico a capitano generale della Chiesa, la morte di Pio II, la elezione al pontificato di Paolo II, la breve guerra contro Francesco e Deifobo dell'Anguillara nemici della Chiesa, la guerra *fluminia* sostenuta da Roberto Malatesta, la edificazione del palazzo ducale di Urbino, la morte del duca di Milano, la successione di Galeazzo al padre per opera di Federico e la chiamata di questo a Roma; nel quinto e sesto la guerra contro Astorre di Faenza e contro i Signori di Correggio; nel settimo quella sostenuta da Roberto Malatesta contro Paolo II col favor di Federico; nell'ottavo la guerra volterrana finita col sacco famoso, e nel nono l'impresa contro Città di Castello, terminata con la non meno famosa dedizione dopo un assedio di ben ottanta giorni. Quest'ultimo fatto avvenne nel 1474 e il Porcellio dovè scriverne sotto l'impressione recente; esso molto si prestava al racconto epico per

Il poema
Feltria
del Por-
cellio.

l'eroismo onde gli assediati si difesero, piegandosi solo dinanzi alla magnanimità e al valore di Federico. Infatti Sisto IV aveva dato incarico di prender la città a suo nipote il cardinal Giuliano della Rovere, che fu poi papa col nome di Giulio II: ma questi non riuscì a nulla per la ostinata difesa de' Tiferiati, tra i quali si segnalò una giovinetta, Violante, che con una forte schiera di compagne accorse ad animare e soccorrere i combattenti presso la porta del Prato; sì che il papa mandò sul luogo Federico, e questo bastò perché Niccolò Vitelli, signore della città, si arrendesse, ottenendo peraltro onorevolissime condizioni.

La *Volterriade*
di Naldo
Naldi.

Sul sacco di Volterra poi, del 18 luglio 1472, s'ha un poemetto del contemporaneo Naldo Naldi, che rappresenta un vano tentativo di dar forma epica a quel memorando avvenimento: è la *Volterriade* (o veramente *Voluterrais*) in quattro libri di complessivi 1830 esametri. La ribellione di Volterra a Firenze è, secondo il solito, attribuita dal poeta ai pravi eccitamenti di un'Erinni, che, assunto l'aspetto della Libertà, stimola con parole ardenti i Volterrani contro i Fiorentini. Ma su questi veglia Giunone, la quale manda Iri a Lorenzo de' Medici per annunziargli che i ribelli pagheranno il fio della loro audacia e per ammonirlo a scegliere come suo compagno nell'impresa contro Volterra Federico d'Urbino. Lorenzo accoglie in Santa Reparata gli ambasciatori mandati dai Volterrani; tenta con essi vie conciliative, ma inutilmente, perché le Furie continuano ad agitare gli animi de' ribelli. Nel secondo libro, Venere, temendo per Firenze, prega Giove d'accordare la sua protezione a questa città: il padre degli dei assente e manda Minerva ad Urbino per indurre Federico ad accettare il comando della guerra contro i Volterrani. Di qui, cioè dalla metà del secondo libro in poi, il maraviglioso soprannaturale è completamente abbandonato (tranne in un punto del terzo libro, ove riappare di sfuggita la solita Erinni) e il racconto proce le nella forma d'una relazione storica, alla quale dà solo qualche movimento la drammaticità stessa de' fatti, poichè né le comparazioni iperboliche né le reminiscenze classiche giovano ad elevare l'intonazione del poema, alla cui composizione presiedette, più che un criterio artistico, un intento cortigianesco e quindi adulatorio.

Il *Trionfo*
Idruntino
di M. P.
de' Ma-
riani.

Finalmente, per chiudere questa rassegna di carmi epico-storici, ricorderò il *Trionfo Idruntino* di Marco Probo de' Mariani, il quale, come il poemetto del Canobio sull'impresa di Gerba, esalta una vittoria sui Turchi e precisamente a vit-

toria conseguita da Alfonso II d'Aragona nell'anno 1480, quando Otranto fu assalita dai Mussulmani di Maometto II. Sono 294 esametri, nei quali la figura di Alfonso campeggia come quella d'un eroe, anzi d'un dio, « il cui nome durerà ne' secoli, finché gli astri ignei s'aggireranno pe' cieli silenti e la terra rimarrà sospesa nello spazio ». Egli spiega un'attività prodigiosa; resiste alle più dure fatiche; di notte esercita alle armi le sue vigili schiere; scopre gli inganni con cui i turchi tentano d'invadere i suoi accampamenti; eccita i soldati all'assalto ed egli stesso fa strage de' nemici. Così per suo valore i Turchi sono vergognosamente ricacciati, il regno è restituito intero e sicuro a Ferdinando ed è resa la libertà all'Italia; onde il poeta invita l'eroe al trionfo: « Cingi, o inclito duca, le chiome dell'alloro d'Apollo e, ritto su d'un carro aureo tirato da quattro bianchi cavalli, con lo scettro eburneo tra mani, appressati al sacro Re, spingendo innanzi il condottiero nemico e gli altri prigionieri carichi di catene ». Apoteosi alle quale gli adornamenti retorici e la ricercatezza stilistica non tolgono valore come espressione d'un entusiasmo sincero rispondente alla importanza reale che la vittoria d'Otranto ebbe sulle sorti del regno di Napoli, salvato per essa dall'invasione ottomana.

A questo punto mi convien ripetere, pel Quattrocento, l'osservazione fatta in sulla fine del secondo capitolo, a proposito del medio evo: cioè che, anche allora, accanto ai poemi o carmi epico-storici, s'ebbero componimenti in volgare, d'intonazione semi-popolaresca, che, pur trattando i fatti medesimi in quelli cantati, si scostano essenzialmente, nel tipo e nella linea, dal genere epico d'impronta classica e rientrano nella gran corrente della poesia storica di spiriti popolari o popolareggianti. Toccando della leggenda sulla vittoria di Salvore, ebbi a dire come, mentre Castellano Castellani la celebrava in versi esametri, poco appresso Pietro de' Natali la narrava in un poemetto in terzine che molto somiglia a una cronica rimata. Orbene, il soggetto medesimo lo troviamo trattato nel Quattrocento appunto in due cronache veneziane in metro ternario, le quali appartengono al novero di quelle narrazioni storiche rimate di cui parlerò ora brevemente, perché si riferiscono ai fatti stessi che diedero materia ai poemi e poemetti studiati sin qui.

Intanto, il prevalere del metro ternario è un indizio che gli autori non avevano intenzioni epiche, perché altrimenti

Poesia
storica
popolareg-
giante.

La *Guerra
dell'A-
quila* di
Niccolò
Ciminello.

avrebbero adottate il metro in uso nell'epica popolare o cavalleresca, l'ottava. Vero è che, anche adottando tal metro, l'abruzzese Niccolò Ciminello non si elevò d'un palmo sull'andatura pedestre e bolsa d'un cantastorie, negli undici canti della sua *Guerra dell'Aquila*, ov'è descritto per disteso quell'assedio di cui il Grifo cantò epicamente la fine. Più che a modelli classici il Ciminello pensava a' poemetti cari al popolo, quando diceva del padre di Francesco Sforza (c. V, st. 7):

Non ne fe' più quel Sir di Mont' Albano
Rinaldo, che è cotanto nomato,
Quanto fe' Sforza, el magno Capitano,
Che pareva leone scatenato;

e quando descrivendo il guado della Pescara, che fu per lui così funesto, gli faceva gridare a gran voce (st. 8):

..... O buoni Paladini,
Fama di Braccio per noi sarà tolta.

Ed è, si noti, una reminiscenza sperduta frammezzo a un racconto in cui la fantasia non dà mai segno d'eccitarsi dinanzi allo spettacolo del valore e della vittoria. Né l'ottava rima, ripeto, valse a dare un po' di nerbo e di slancio alla stracca Musa del povero verseggiatore.

La *Istoria
dell'asse-
dio di
Piombino
del 1448*
di Antonio
d'Agos-
tino.

A codesta virtù rafforzatrice dell'ottava credette certamente Antonio d'Agostino da S. Miniato, il quale, narrando ne' venti capitoli ternari della *Istoria dell'assedio di Piombino del 1448*, il fatto medesimo che vedemmo cantato nell'*Esperide* del Basini, a un certo punto, quasi sentendo la necessità d'uscire dalla morta gora del suo pedestre stile narrativo, inserì venticinque ottave, per narrare i mirabili effetti delle bombarde e dei trabocchi, incominciando così:

Surga Bellona col suo sanguinoso
Marte, fratel della nomata Iddea,
E dia favore al mio stil bellicoso;
E tu cara sua amica Citerea
Per quell'amore che Adone amoroso
Ti fe' sentir, benché fortuna rea
Privasse te della sua gentilezza,
Forgete al detto mio somma dolcezza.
O Giove, o Pallas, Mercurio e Giunone,
Nettuno invoco, ché mi fa bisogno,
O di Dite signor degno Plutone,
L'aiuto vostro, quale io tanto agogno,
Mi porgerete, e con calda orazione
Ritorno a voi, ché altrimenti un sogno
Sarebbe il porger senza il vostro aiuto,
E quel petendo mi sia concesso.

Prima ch'i' torni al marzial concetto
 Non posso senza tua degna eloquenza,
 O sacro Apello, ornare il mio intelletto,
 Se l'ausilio della tua scienza
 Non infonde una grazia nel mio petto,
 Avendo il senso mio poca avvertenza;
 Onde ricorro a voi, che a mia memoria
 Prestiate aiuto a imitar mia storia.

Ma, ahimé, tutte quelle brave divinità furono sorde ai preghi del poeta, sì che, a descrivere i miracoli dei trabocchi e delle bombarde, l'ottava rima gli riuscì disadorna e fiacca; come, nel narrar da cronista i casi dell'assedio, gli riuscì faticosa e sciatta la terzina dantesca. Non so se a Dante pensasse il dabben rimatore; ma qua e là, forse per effetto appunto della somiglianza metrica, par di cogliere qualche debolissima eco del poema divino: per esempio in queste terzine:

Ne Mongibel, quando più fiamme affina
 Non fa tal fuoco, né tanto stridore,
 Quanto facevan costor la mattina.
 Temette Giove il giganteo furore
 Non fosse risultato a torli il regno
 Per la stupenda possa del rumore;

e in quest'altre:

Né con maggior furor né con più zelo
 Non corse a far vendetta il gran Tideo,
 Sendo percosso già dal mortal telo;
 Ne più rapina mostrò Campaneo
 Appiè di Thebe, allor ch'i' crudi fati
 Permiser la vendetta far Teseo;
 Né con più almo a' Calidonii prati
 Si dimostraro alla rigida fiera
 Di Meleagro i giovani pregiati.

A Dante par che pensasse Antonio Cornazzano, quando nei trentasei capitoli ternari, divisi in dodici libri o canti, della sua *Sforziade* narrava le gesta di Francesco Sforza dalla morte di Attendolo Sforza e dalla successiva battaglia dell'Aquila fino al marzo del 1450, in cui Francesco fu proclamato duca di Milano. Il Cornazzano, che compose questo suo poema a vent'anni poco oltre il 1450, ebbe ingegno pronto e versatile, fu verseggiatore facile se non elegante ed ebbe tutte le doti d'un perfetto uomo di corte; ma con tutte queste belle attitudini non riuscì a fare il miracolo di trasformare in epopea la storia d'un quarto di secolo, per quanto ei la variasse con episodi, finzioni e descrizioni, mostrandosi assai profondo nella mitologia, nella geografia, nella fisica e specialmente nella conoscenza de' classici. Comincia il poema con una imitazione dantesca: dice l'autore che s'era sviato, « perso havea el sentiero », dietro a un

La *Sforziade*
 d'Antonio
 Cornazzano.

angelico viso, quando l'anima sua, ravvedendosi, « ritornò al proprio vero », ma con tanta fatica, ch'ei cadde « in tysicha magrezza »:

Hor già l'ima giornata havea finita
Quando una Nympha nel camin nocturno
M'apparve, e questa in ver fu la mia vita.

Virgiliana è invece la macchina del meraviglioso mitologico: come già Enea, così ora lo Sforza è fatto segno all'ira di Giunone, la quale avendo saputo da Proteo che Francesco, figlio di Giove e di una ninfa del mare, sarebbe divenuto signore d'uno stato potente, lo perseguita in tutti i modi, ma sempre inutilmente. E al pari d'Enea Francesco scende all'Inferno, che nei c. X e XI è descritto dal Cornazzano ad imitazione fedelissima del sesto libro dell'*Envide*.

1.° *Altro*
Marte di
Lorenzo
Spirito.

Se la *Sforziade* del Cornazzano ha carattere di cronaca rimata con notevole tendenza a prendere qua e là l'intonazione dell'epopea: molto meno sensibile appare codesta tendenza nei ventun capitoli ternari intitolati *Altro Marte* di Lorenzo Gualtieri detto Lorenzo Spirito, in cui sono narrate le gesta dei tre Piccinini, Niccolò, Francesco e Jacopo, fino al 1460, anno in che fu terminata l'opera dello Spirito, la quale peraltro non fu pubblicata che nel 1488. L'andamento sciatto e pedestre, le forme dialettali, la passione, così caratteristica nei cantastorie, delle lunghe enumerazioni, danno a questo libro tutta la fisionomia d'una cronaca verseggiata e ben lo differenziano da un poema epico di tipo classico, malgrado le reminiscenze mitologiche, le invocazioni ai numi e l'apparizione qua e là di quel dio della guerra che doveva pure in qualche modo sdebitarsi dell'alto onore fattogli dal poeta con l'intitolare dal suo nome l'opera.

II *Piccinino* di
Alessandro
Stregghi.

Al poema dello Spirito si collega strettamente, sia per la materia che per la forma, il *Piccinino* di Alessandro Stregghi in sette canti. Fu lo Stregghi segretario della Repubblica di Lucca dal 1441 al 1458 e scrisse anche un altro poema in diciotto canti intitolato *Cronache di Lucca*; ma, nonchè di poeta, nemmeno può aver lode di buon verseggiatore, chè ha uno stile rozzo e pedestre al possibile, e gli manca ogni barlume di genialità. I sette canti del *Piccinino* cominciano ciascuno con una lunga invocazione alla Vergine ed hanno l'andamento e il carattere di quelli de' cantastorie, alla maniera de' quali, per esempio, nel c. III (st. 83-96) è una lunga enumerazione di antichi guerrieri della mitologia, della storia sacra e della storia greca e romana, che, a detta dell'autore,

scompariscono affatto di fronte al « baron sovrano », al « paladino », il Piccinino, che li supera in valore. Gli dei seguono con animo lieto le vicende guerresche in mezzo alle quali rifulge la virtù del gran condottiero (c. V, st. 60), e il verseggiatore te li fa stilar dinanzi, con la massima disinvoltura, pur dopo aver volta una prece devota a Maria :

Ave diana, ave luce serena
Ave Virgo sacrata umile e bella.

Del resto, come documento storico, il poemetto ha il pregio della esattezza, e n'è prova, fra l'altro, la perfetta rispondenza sostanziale ch'è tra i due primi canti del *Piccinino*, relativi all'assedio di Lucca del 1430. e un altro poema, dello stesso genere ma d'autore ignoto, che ha per soggetto appunto quel medesimo avvenimento e che a quello dello Stregghi somiglia moltissimo anche ne caratteri formali.

Uscirei dai limiti del mio soggetto se qui mi intrattenessi a parlare delle cronache rimate e in genere di quelle poesie storiche che, sia per la loro essenza sia per la loro struttura, non hanno né atteggiamenti né intenzioni epiche. Oppurtuno è invece che, prima di chiudere questo capitolo, io faccia cenno di una forma particolare che l'epica latina assunse nel secolo XV, dando origine a una corrente ch'ebbe largo sèguito ne' secoli successivi: intendo parlare del poema d'argomento sacro. Rappresenta esso il contrapposto del poema mitologico, e come di questo sarà trattato di proposito a parte, così a quello, per ragion di antitesi, sarà parallelamente dedicata una special trattazione, nella quale saranno naturalmente compresi solo quei poemi che abbiano per soggetto, non già fatti in qualche molto riferentisi alla religione, come sarebbero le guerre contro gli Infedeli, sì bene materia desunta dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, la vita di Cristo, della Vergine, dei Santi, e simili argomenti, purché rivestano per altro i caratteri interiori ed esteriori dell'epopea. Ora, il Quattrocento diede esempi non soltanto di poemi prettamente mitologici, quali sarebbero quelli del Basini e del Vegio sulla spedizione degli Argonauti, ma anche (e proprio in contrapposizione a tali rimaneggiamenti del mito pagano) di poemi sacri, quali quello di Macario Muzio sul trionfo di Cristo e quello dello stesso Vegio su S. Antonio.

Il poema
sacro è il
poema mi-
tologico.

CAPITOLO QUINTO

I teorici della poesia epica. Dal Vida a Torquato Tasso

Il Petrarca e la *Poetica* d'Aristotele. — La *Poetica* d'Aristotele nel secolo XV e le sue prime traduzioni. — Analisi di ciò che disse Aristotele intorno all'epopea. — Il pensiero d'Orazio sull'epopea. — I poemetti del Vida e del Muzio sull'arte poetica. — Le *Lezioni della poesia* del Varchi. — Le opere del Giraldis e del Pigua sul romanzo. — Ciò che dissero intorno all'epopea lo Speroni, il Capriano, lo Scaligero, il Trissino, il Minturno, il Castelvetro, il Patrizi.

Il Petrarca
e la
Poetica
d'Aristo-
tele.

Dall'analisi dell'*Africa* si sarà potuto rilevare come in questo poema la parte discorsiva abbia una notevole estensione, tanto che la parte narrativa vi appare alquanto sacrificata, mentre in tal genere di poesia essa appunto deve preponderare. Il Petrarca preferì far parlare i suoi personaggi, piuttosto che narrar direttamente lui stesso, e ciò può essere spiegato col fatto ch'egli ebbe indole più di poeta lirico che di epico, nè v'ha bisogno di supporre che a ciò fosse portato da un eccessivo ossequio all'autorità di Aristotele. Questi nel nono capitolo della sua *Poetica* aveva sentenziato che « delle favole e delle azioni in genere le peggiori sono le episodiche »; e, per di più, nel diciassettesimo capitolo, dopo aver riassunta l'azione principale dell'*Odissea*, aveva conchiuso col dire: « Questa è la parte essenziale dell'*Odissea*, il resto è formato da episodi ». Questi due luoghi, messi in relazione tra loro, potevano indurre all'opinione che Aristotele riprovasse un poema pieno, come l'*Odissea*, di parti episodiche. Ora, in qual modo evitare tale difetto, pur volendo dare al poema una giusta grandezza? Il Petrarca avrebbe cercato di superare la difficoltà introducendo, per quanto era possibile, le parti episodiche ne' discorsi de' personaggi; e poichè i discorsi sono elementi integrali e non

secondari dell'azione principale, ecco che la merce proibita degli episodi entrava di contrabbando nel poema sotto l'egida delle lunghe parlate tutte adorne di retorici colori; con che si veniva anche a ottemperare a un'altra legge aristotelica, secondo la quale « deve il poeta epico parlar il meno possibile in sua persona, non essendo imitatore in questo senso », onde mal fanno quei poeti che « vengono sempre in campo essi stessi e intanto poche cose e rare volte imitano » (cap. 25). Se non che ammetter ciò parrebbe ammettere nel Petrarca una conoscenza della *Poetica* aristotelica di cui ci mancano le prove: ch  anzi, tutto porta a credere che quell'operetta egli non la conoscesse che di nome. Ebbe essa una certa diffusione durante il medio evo nella parafrasi latina del Hermann (sec. XIII); ma pare rimanesse ignota a Dante, che non ne fa menzione mai. Albertino Mussato in una sua epistola poetica la ricorda dicendo che le poesie hanno a dolersi se non videro il volume d'Aristotele. Cos  pare non l'abbia conosciuta il Boccaccio. Il Petrarca nelle sue idee sulla poesia non mostra di procedere da Aristotele; infatti quello ch'egli dice nel libro IX dell'*Africa* (v. 92 segg.), e che ripete nella *Invidia contro un medico* (libro I, cap. X e XI), cio  che il poeta deve con bel velame e con oblique figurazioni e finzioni coprire e ornare la verit , cos  ch'essa riesca ai lettori intelligenti pi  difficile a ricercare e pi  dolce a trovare: tutto ci    derivato, per espressa attestazione del poeta, da Lattanzio. N  di aristotelico sa il raffronto ch'egli nella detta *Invidia* istituisce tra i medici e i poeti, dichiarando questi in tutto e per tutto pi  utili di quelli, sebbene a un certo punto citi l'opinione d'Aristotele, che tutte le arti sono necessarie, ma nessuna pi  degna della poetica: citazione non accompagnata da indicazione alcuna dell'opera onde   tratta, il che lascia sospettare che il Petrarca non ne conoscesse la precisa provenienza, tanto pi  ch'egli senti il bisogno di giustificarsi del mancato richiamo bibliografico soggiungendo: « Non indico il luogo, perch    famosissimo e, come d'Aristotele, insigne » (lib. III, cap. II). Anche nel cap. V dello stesso lib. III, ove si fanno le lodi de' poeti scenici,   citato Aristotele, dicendo il Petrarca al suo contraddittore: se non fosse vero ci  ch'io dico, « Aristotele, filosofo un po' men grande di te, non avrebbe pubblicato il libro dell'arte poetica, che tu, come mi auguro, non vedesti, n , come so, intendesti ». Ma, mettendo a raffronto la tragedia con l'epo-

pea, dà il vanto della superiorità a quest'ultima contro il parere d'Aristotele e giusta quello di Platone, ch'egli cita di su S. Agostino. Non però è da credere che sull'epopea il Petrarca abbia esposto osservazioni e regole, studiandone la natura e i caratteri: egli compose il suo poema sul modello d'Omero e di Virgilio, indipendentemente dai canoni poetici fissati dallo Stagirita.

Parimente, neppure è da credere che taluni de' difetti che si riscontrano ne' poemi epici del sec. XV siano da attribuire all'aver voluto gli autori seguire le norme aristoteliche, perchè anche nel sec. XV la *Poetica* d'Aristotele rimase quasi del tutto dimenticata, e ce lo dimostra il fatto che tra le molte opere greche che allora furono dagli umanisti ricercate, disseppellite, studiate e trascritte con tanto fervor d'entusiasmo, non appare mai il titolo del libretto aristotelico, che solo nel 1498 con la traduzione latina di Giorgio Valla entrava a far parte del patrimonio erudito degli studiosi. Trentott'anni dopo, Alessandro de' Pazzi ne dava una nuova traduzione latina; nel 1548 il Robertelli ne ripubblicava il testo criticamente con un ampio e dottissimo commento, e l'anno appresso ne usciva alla luce la prima traduzione italiana per opera di Bernardo Segni. Ma già fino dal 1529 Giangiorgio Trissino s'era valso qua e là, nelle prime quattro *divisioni* della sua *Arte poetica*, dell'opera d'Aristotele, la quale divenne da allora la gran fonte donde tutti i successivi teorici della poesia trassero in larga copia principi e norme, spesso copiando, non sempre intendendo e qualche volta fraintendendo e svisando il pensiero del grande filosofo.

A noi interessa qui solo vedere come s'andò formando, sviluppando e trasformando la teoria del poema epico; ma prima sarà opportuno raccogliere insieme con ordine tutto ciò che sull'epopea disse sparsamente Aristotele nel suo libro, affinché ci sia più facile distinguere quel che di derivato da lui e di originale e ne' teorici posteriori. Sparsamente ho dettato, perchè egli non ci diede veramente una trattazione compiuta e ordinata dall'epopea; ma ne parlò quasi incidentalmente, esponendo i caratteri peculiari della tragedia, la quale, secondo lui, è per più ragioni superiore all'epopea (cap. 20), tanto è vero che « tutto quanto trovasi in un'epopea è pur proprio della tragedia, ma non tutto ciò che è proprio di questa, trovasi parimente nell'epopea » (cap. 5); la qual superiorità non toglie che Omero

La *Poetica* d'Aristotele nel Quattrocento e le sue prime traduzioni.

C. de' elfe disse Aristotele e sull'epopea.

sia il più eccellente di tutti i poeti (cap. 24). Una definizione vera e propria dell'epopea Aristotele non la dà: in principio, a proposito delle varie specie di poesia a seconda dei diversi mezzi della imitazione, attribuisce al vocabolo *epopea* un significato molto largo, dicendo che « l'epopea adopera la nuda prosa o i versi, e questi, sia mescolandone insieme più forme, sia, come avvenne fin qui, scegliendone una sola »; e soggiunge: « abbiamo detto epopea, perchè non sappiamo con qual altro nome comprendere i mimi di Sofrone e di Semarco e i Discorsi Socratici, né le poesie di chi con versi trimetri o elegiaci o altri consimili facesse l'imitazione » (cap. 1). Ma poi una prima limitazione è data appunto dal metro, ché l'epopea usa un sol metro (cap. 5); infatti « nessuno mai scrisse lungo componimento in altro verso che nell'eroico », il quale è « di tutti il più posato e solenne » (cap. 24). Inoltre l'epopea è narrativa, imitatrice di caratteri nobili, illimitata nel tempo (cap. 5). L'epopea è imitazione narrativa, ma differisce dalla storia. Ne differisce prima di tutto per l'essenza stessa della poesia: infatti « non è ufficio del poeta rappresentare le cose quali realmente furono, ma quali avrebbero potuto essere, quali sono possibili secondo la verisimiglianza o la necessità; ché il poeta e lo storico non differiscono fra loro, perchè l'uno scrive in prosa e l'altro in versi, imperocché si potrebbe stendere in versi l'opera di Erodoto e non sarà meno storia in versi che senza versi; ma ben differiscono in ciò, che l'uno narra le cose realmente accadute, l'altro quali potrebbero accadere. Epperò la poesia è qualche cosa di più filosofico e di più elevato della storia, imperocché la poesia si tiene piuttosto all'universale e la storia discende ai particolari » (cap. 9). Né questo toglie che si possa poetare su cose realmente avvenute, « perchè niente impedisce che alcune delle cose realmente accadute siano tali da recar seco la verisimiglianza e la possibilità del loro avvenimento » (cap. 9); parole queste ultime che diedero origine, come vedremo, a un'ingarbugliata questione tra i critici a proposito del dubbio se il poema epico debba o non debba avere fondamento storico. Differisce in secondo luogo l'epopea dalla storia, perché nelle solite esposizioni storiche « non si contiene il racconto di un sol fatto, ma di un sol tempo, di tutti i fatti che durante questo riguardarono uno o più personaggi, de' quali fatti ciascuno sia unito all'altro così come portò il caso »; laddove le favole epiche « debbono risultare

drammatiche e aggirarsi su di una sola azione che formi un tutto e sia in sè compita con principio, mezzo e fine, acciocché, a guisa di un essere vivente nella sua unità e totalità, produca quel diletto che le è proprio » (cap. 23). In queste ultime parole è indicata come necessaria all'epopea l'unità d'azione, a proposito della quale altrove Aristotele dice: « Una non sarà la favola già perché essa s'aggiri intorno ad una sola persona come alcuni si danno a credere, imperocché in una sola cosa ne cadono molte altre, da alcune delle quali non si costituisce un'unità, e così anche di un sol uomo sono molte le azioni, dalle quali non risulta un'azione sola »; poiché, « come nelle restanti arti imitative l'unità dell'azione deriva dall'unità dell'oggetto, anche la favola, essendo l'imitazione di un'azione, deve essere di una sola » (cap. 8). E, intesa in questo modo l'unità d'azione, Aristotele riprova quei poeti che « fanno i loro poemi intorno ad una sola persona e ad un sol tempo e a una sola molteplice azione », come p. es. i *Canti Ciprii*, la *Piccola Iliade*, l'*Eracleide*, la *Teseide* e simili, « immaginandosi essi che per esser uno Ercole ne seguisse anche l'unità della favola »; e loda invece Omero, il quale « non s'accinse a cantare nemmeno tutta una guerra, quantunque avesse principio, mezzo e fine, ché sarebbe stata per avventura troppo lunga ed impossibile ad abbracciarsi d'un solo sguardo, e, ridottala a discreta misura, sarebbe stata impacciata dalla molteplicità degli episodi; ma, staccatane una sola parte, la venne narrando con molti episodi »; e parimente « cantando egli Ulisse, non mise insieme tutte le sue avventure... ma compose l'*Odissea* intorno ad una sola azione » (cap. 8 e 23). Gli episodi dunque sono ammessi sull'autorità di Omero, sebbene, come s'è visto, essi costituiscano, a giudizio d'Aristotele, la parte peggiore dell'azione (cap. 9), quella cioè che « a esserci o non esserci nulla rileva (cap. 8). Per essi l'epopea si amplifica (cap. 17), raggiungendo la voluta lunghezza, che dev'essere tale da poter « d'un solo sguardo abbracciare il principio ed il fine »; il che non è difficile a ottenersi, perché, l'epopea essendo una narrazione, è possibile esporre insieme molte parti che si compiono nel medesimo tempo, per le quali, se sono proprie del soggetto, s'accresce la grandezza della poesia: ond'essa ha pur questo di buono, a raggiungere maestà e a suscitare diversi sentimenti nell'animo dell'uditore, la svariata successione degli episodi » (cap. 24). Le azioni, poi, e quindi le favole, possono essere semplici o complesse: sem-

plice è l'azione « che svolgendosi... senza interrompersi e mantenendosi una, ha lo scioglimento senza peripezia e riconoscimento; complessa poi è quella che si scioglie per via del riconoscimento o della peripezia o di entrambi. Il riconoscimento e la peripezia devono scaturire dall'intreccio della favola, così che sembrano nascere dagli antecedenti o per verisimiglianza o per necessità. La peripezia è il mutamento... delle cose fatte nel senso contrario al fine proposto, e ciò conformemente alle leggi della verisimiglianza e della necessità.... Il riconoscimento è... il passaggio dall'ignoranza alla cognizione e quindi all'amicizia o all'inimicizia fra le persone destinate alla felicità o all'infelicità, ed è bellissimo il riconoscimento quando sia accompagnato dalla peripezia.. » (cap. 11: e cfr. cap. 24). In corrispondenza a queste due maniere di favole s'hanno due specie di epopea: la semplice e la composta; alle quali Aristotele ne aggiunse altre due, di carattere e patetica, senza spiegare che cosa siano. Ma in ogni caso non deve mancare all'epopea il meraviglioso, e poiché questo ha la sua precipua fonte nell'irrazionale, così il poeta epico deve ricorrere anche a questo; solo che, dovendosi egli attenere sempre alle leggi del necessario e del verisimile, ha da preferire nelle sue finzioni (e Omero gl'insegna in qual modo siano da fingere le poetiche menzogne) l'impossibile ma verisimile, al possibile ma incredibile, facendo gradire l'assurdo con altre bellezze, come fece Omero nelle cose impossibili che concernono lo sbarco di Ulisse (cap. 24). Finalmente l'epopea, essendo imitatrice di caratteri nobili, deve, come la tragedia, nel rappresentare le varie qualità dell'umana natura, migliorarle e nobilitarle, conservandone la rassomiglianza, come fece Omero che ci diede in Achille un modello di durezza. E oltre che nobili, i caratteri devono essere adatti, cioè conforme al sesso, all'età, allo stato delle persone cui si attribuiscono; naturali, cioè conformi alle leggi della natura (o, secondo un'altra interpretazione, conformi al carattere tradizionale e storico); costanti, cioè coerenti a se stessi dal principio alla fine (cap. 15).

Accanto ad Aristotele, solo maestro venerato d'arte poetica, Orazio, la cui epistola famosa non fu perduta di vista mai durante tutto il medio evo ed ebbe una diffusione grandissima e un'autorità incontestata. Ma della poesia epica neppur Orazio ebbe a trattar di proposito, anzi ne fece appena qualche cenno fuggevole: additò in Omero il maestro sommo del genere

Ciò che
sull'epo-
pea
scrisse
Orazio.

(vv. 73-74). citando il primo verso dell'*Odissea* come esempio tipico di protasi semplice o modesta in contrapposto a quella altisonante e troppo promettitrice d'un poeta ciclico (vv. 136-142; e Omero propose qual modello al poeta epico sia nel non cominciare la narrazione *ab ovo*, sia nell'affrettarsi sempre allo scioglimento e nel trasportar l'uditore *in medias res*, cioè nel cuore de' fatti, sia nel mentire e nel mescolare il falso col vero così che il mezzo non discordi dal principio né il fine dal mezzo (vv. 146-152). In tutto il resto dell'epistola null'altro di particolare v'ha che riguardi l'epopea, ma vi si enunciano principi e leggi comuni a ogni genere di poesia: i poeti vogliono o giovare o dilettere, ma tocca il sommo dell'arte chi mescola l'utile col piacevole (vv. 333-343); la poesia è come la pittura (*ut pictura poesis*, v. 361); i caratteri dei personaggi tradizionali o storici devono essere rispettati; quelli che il poeta inventa voglion esser conseguenti a se stessi: ogni personaggio deve parlare in modo conforme al suo stato e operare in armonia con la sua età (vv. 114-127; 156-178).

Il poemetto critico di Orazio, non pur ebbe grande fortuna nel medio evo e nel Rinascimento, ma trovò anche imitatori; anzi all'aprirsi del secolo XVI fu imitato prima ancora della *Poetica* aristotelica; infatti nel 1527 vedeva la luce l'*Arte poetica* in esametri latini di Marco Girolamo Vida, scritta alcuni anni innanzi. Ventiquattro anni dopo usciva l'*Arte poetica* in endecasillabi sciolti di Girolamo Muzio. Il Vida si propose sopra tutto di dare le norme della poesia epica, perché in questa riconosceva il più eccellente de' componimenti poetici; ma pur insegnando a cantare gli dei e gli eroi, intendeva dar precetti tali che servissero anche per la drammatica, per la poesia pastorale e per qualsivoglia altro genere (lib. I, vv. 33-49). Il primo libro peraltro non contiene che precetti generali di pedagogia poetica; vi si insegna con quali cautele un giovane deve appressarsi al sacro fonte delle Muse, come ha da prepararsi a compiere l'alto ufficio di lor sacerdote, quali autori sono all'uopo da preferire, quali doveri ha il maestro verso l'allunno. Il terzo libro è dedicato tutto alla elocuzione; si che dell'epopea non si tratta propriamente che nel secondo libro. Degli insegnamenti aristotelici poco è nel Vida e se ne può comprender la ragione, quando si sappia che, mentre Aristotele fondò tutti i suoi precetti sull'esempio di Omero, il Vida, pur riconoscendo la grandezza di questo poeta, tenne l'occhio spe-

cialmente a Virgilio, da lui considerato il sommo degli epici. Ond'è che egli, senza apertamente biasimare il poeta greco per aver paragonato il popolo di Tiro alle api, i Teucrici alle formiche e il figlio di Dauno che si ritrae dalla pugna a un asinello; consiglia l'epico, che degnamente voglia cantar d'eroi Ausoni, a non usar siffatte comparazioni (vv. 282-304). Parimente, a proposito del precetto che il vero deve somigliare alla finzione e che bisogna fuggire l'incredibile, nota che quando Glauco e il Tidide vengono a battaglia tra loro, è incredibile che si trattengano in lunghi colloqui, narrando l'uno la crudel sorte di Licurgo, l'altro l'ingiusta condanna e le imprese di Bellerofonte: dolci menzogne, che allettano le menti, ma che riescono incredibili (vv. 304-324). Nè conviene al poeta moderno imitar Omero nelle ripetizioni, chè il legger due volte le medesime cose esposte con le medesime parole non può che recar fastidio (vv. 328-333). Finalmente si lasci ad Omero il soverchio particolareggiare e il dipinger caratteri vili e contrari al decoro (vv. 176-185). Tuttavia, come Orazio aveva ammonito i Pisoni a volgere notte e giorno le greche carte, così il Vida esorta il poeta a studiare attentamente gli scrittori greci e a raccogliere con cura gemme da Omero (vv. 335-551). E, come Orazio, vuole che la proposizione non sia troppo soleune e gonfia (vv. 30-39), che non si cominci *ab ovo*, ma si porti il lettore *in medias res*, che il fine non discordi dal principio (vv. 51-82). E illustrando questi precetti oraziani, il Vida insegna che convien tener sospeso il lettore così che lo scioglimento gli riesca inaspettato, non senza però che qualche opportuno accenno spesso qua e là gli disponga l'animo a quella soluzione (vv. 96-137). Se il soggetto di per sé non può dar luogo che a una breve narrazione, lo si allarghi (vv. 342-344), e a ciò possono servire gli episodi, i quali devono scaturir dall'azione principale naturalmente (vv. 220-251); nè il poeta deve fare sfoggio d'erudizione, perché, se è vero che gli epici sommi si compiacquero alcuna volta di poetar su materia scientifica, non è detto che tutti sappiano come loro trovare il tempo e il luogo adatto ed esser discreti e sobri in episodi di tal fatta (vv. 191-214). Del resto a render vario il poema l'autore si varrà anche del meraviglioso (vv. 347-358), introdurrà opportunamente le orazioni, condotte secondo le norme della retorica (vv. 496-500) e adatte al carattere dei vari personaggi (vv. 468-495), e rappresenterà ogni cosa con vivaci descrizioni,

ché imitar la natura è la mira suprema dell'arte (vv. 455-456). Ma ogni fatica del poeta riuscirà vana, se gli mancherà l'estro, l'ispirazione; alle quali peraltro egli non deve darsi tutto in balia, perché l'arte richiede anche fredda ponderatezza e paziente lavoro di linea (vv. 437-450).

L'Arte
poetica di
G. Muzio.

L'altro poemetto critico del Cinquecento, l'*Arte poetica* di Girolamo Muzio, si differenzia così da quello d'Orazio come da quello del Vida, perché tratta quasi esclusivamente della poesia lirica, e solo qualche cenno v'è della narrativa, come là dove mostra d'aver del poema epico un così alto concetto da considerarlo una pittura dell'universo, che comprende in sé « ogni stile, ogni forma, ogni ritratto »; e dove, parlando del decoro, concede che i re possano scender tra il popolo, non che un uomo del popolo stringa lo scettro.

Le Lezio-
ni della
poesia di
B. Varchi.

Dei trattati d'arte poetica usciti dopo le prime quattro parti di quella del Trissino (1529), la *Poetica* del Daniello (1536) tratta solo alla sfuggita del poema eroico, ch'è definito imitazione dei più eccelsi fatti degli imperatori e di altri uomini magnanimi e valorosi nelle armi. Anche il Varchi nelle *Lezioni della poesia* (1553) non va molto oltre alla definizione: i poeti eroici cantano e rappresentano le azioni fatte dagli uomini grandi, così nell'ozio della pace, come ne' travagli delle guerre, sebbene la guerra pare più atto e più proprio soggetto de' poeti eroici, dando loro se non più onesta, più lodata e più profittevole, certo più ampia, più alta e più dilettevole materia. Insomma gli eroici imitano tutte le azioni, le quali hanno grandezza e dignità, o umane o divine che siano; e il poema epico non può essere scritto che in una maniera di versi, cioè in esametri, né le azioni umane s'hanno a scrivere in quel modo che furono fatte, ma in quel modo nel quale era o possibile o verisimile o necessario che si facessero.

Giangiorgio
Trissino.

Nel 1547 e 48 usciva alla luce l'*Italia liberata dai Goti* di Giangiorgio Trissino, poema che secondo l'intenzione dell'autore avrebbe dovuto dare l'esempio pratico del modo onde eran da applicarsi le regole aristoteliche e da condursi l'imitazione d'Omero. La morte avvenuta nel 1550 impedì al Trissino di mandar fuori l'illustrazione teorica dei criteri seguiti nella sua opera: sì che le parti quinta e sesta della sua *Poetica*, nelle quali si tratta con ampiezza anche della poesia epica, non furono pubblicate che nel 1563. L'apparizione dell'*Italia liberata dai Goti* fu, dal punto di vista poetico, un

vero disastro pel Trissino; tuttavia l'azione di lui come difensore della pura tradizione ellenica non venne meno: tanto è vero che, quattro anni dopo la sua morte, due critici sentirono contemporaneamente il bisogno di prender le difese di quel genere letterario contro il quale il Trissino, da buon classicista ossequente al verbo aristotelico, aveva voluto reagire in nome della solenne e grave epopea. Quel genere letterario era il *romanzo*, e Lodovico Ariosto ne aveva dato nel *Furioso* l'esempio più insigne. Il Trissino, nella dedicatoria del poema a Carlo V, non attaccava direttamente il genere romanzesco, ma esponendo in breve i criteri ai quali s'era attenuto, con Aristotile per maestro ed Omero per duce, ed affermando che nessun altro poema eroico era stato composto in lingua italiana prima del suo, veniva ad escludere dal novero de' poemi eroici quelli del Pulci, del Boiardo, dell'Ariosto e simili. Questa esclusione equivaleva, agli occhi de' superstiziosi devoti di Aristotele, a una tacita censura: di qui la necessità per gli ammiratori del Boiardo e dell'Ariosto di dimostrare che questi poeti non avevano errato componendo le loro opere indipendentemente dai precetti aristotelici.

Tale dimostrazione tentarono di darla, tutt'e due nello stesso anno (1554) Giambattista Giraldi Cinzio e Giambattista Pigna, il primo con un *Discorso intorno al comporre de' romanzi*, il secondo con l'opera i *Romanzi*. Il Giraldi indirizzò il suo discorso al Pigna come a suo discepolo; questi invece accusò l'altro d'essersi servito d'un abbozzo della sua opera e d'averne tratte molte idee e osservazioni. Checchè ci sia di vero in quest'accusa, il fatto è che, sebbene il trattato del Pigna sia molto più ampio e particolareggiato e s'estenda molto più che quello del Giraldi nel parlar dell'Ariosto, pure una gran parte degli argomenti recati a difesa de' romanzi sono comuni a' due critici. In fondo essi vollero dimostrare che il romanzo, benché violi le leggi aristoteliche, ha tutto il diritto d'essere riconosciuto come un genere pienamente legittimo della nostra poesia; un genere, è vero, nuovo e al quale perciò non possono essere applicate le regole della *Poetica* d'Aristotele. Che se si volesse vedere una certa affinità tra il romanzo e que' poemi antichi, riprovati da Aristotele, perché comprendenti più azioni d'un uomo solo, bisogna notare, dice il Giraldi, che Aristotele « non li dannà . . . per la composizione o per lo soggetto, ma perché parve a quegli autori, i quali esso vitu-

Le opere
di G. B.
Giraldi e
di G. B.
Pigna sul
romanzo

pera, che scrivendo i fatti d'un uomo solo, facessero un poema d'una sola azione ». Ne segue che se l'unità d'azione è necessaria al poema epico, ciò non significa, secondo il Giraldis, che Aristotele la imponesse a ogni poema avente per soggetto imprese eroiche. E poi l'antichità, oltre ai detti poemi riprovati da Aristotele, ne ha un altro famoso che, a giudizio del Giraldis, è molto simile a un romanzo, l'*Odissea*. Dunque la mancanza dell'unità d'azione, se può far sì che un poema non sia da comprendere nell'ambito della vera e propria epopea, non gli toglie per ciò il carattere di eroico, quando canti azioni illustri; onde i romanzi che cantano azioni di tal fatta, devono essere classificati tra i poemi eroici; sono anzi, osserva il Giraldis, poemi in quanto sono eroici, ché se fossero semplici storie in versi non sarebbero più poemi. Considerato a questo modo il romanzo, si vengono ad avere tre forme di poema eroico: quella con l'unità d'azione, alla quale si riferiscono le leggi aristoteliche: quella a più azioni d'un uomo solo, come la *Eracleide*, la *Teseide* e simili; quella a più azioni di più uomini, che è il poema romanzesco alla maniera dei due *Orlandi* del Boiardo e dell'Ariosto. Per dignità il poema romanzesco non cede in nulla all'epopea; e questo concetto portò il Giraldis a immaginare una curiosa etimologia della parola *romanzo*, facendola derivare da *ρῶμα* = forza: « io stimo ch'altro non sia dire opera di romanzo che poema e composizione di cavalieri forti, e significhi quello stesso questa voce appresso noi che significa componimento eroico appresso i latini ». Di più, egli mostra implicitamente di credere che alla nostra lingua si convenga più la forma romantica che l'epica; infatti, toccando di quest'ultima, dice che fino allora non se n'era visto in Italia alcun esempio che meritasse lode (si che d'ogni lode giudicava immeritevole l'*Italia liberata* del Trissino), e che a ogni modo era da considerare se fosse ammissibile nella nostra lingua tal maniera di poesia. Del resto, tranne la licenza di cominciar il racconto *ab ovo* ne' romanzi di forma biografica, alcune particolari regole riguardanti la scelta della materia (che ne' romanzi a più azioni di più uomini può essere inventata) e la disposizione delle parti, le norme che il Giraldis dà ai compositori di romanzi collimano in genere con quelle proprie all'epopea. Ne diverse sono le norme date dal Pigna, il quale peraltro, come s'è detto, molto più s'indugia intorno al poema dell'Ariosto. Per difender questo contro chi l'accusava di aver

errato gravemente non attenendosi alle regole aristoteliche, bisognava dimostrare, con un'accurata analisi del poema, che la materia presa a trattare da lui non era tale da poter sottostare a quelle norme. Egli, nota il Pigna, prendendo a cantare la pazzia d'Orlando, ebbe sopra tutto intenzione di esaltare Ruggero, capostipite degli Estensi, e dovette perciò rinunciare all'unità di azione. Di più, a un poema che tratta di cavalieri erranti e di donne si conviene svolgere tante azioni quante bastino alla gloria di coloro che il poeta vuol lodare. Altri argomenti coi quali il Pigna giustifica la mancanza dell'unità nell'Ariosto sono questi: l'aver il poema di lui per fondamento fatti non già veri, come deve aver l'epopea, ma inventati; l'essere stata sempre concessa a' poeti una giusta licenza: l'esser naturale che con una lingua nuova quale l'italiana, con una nuova maniera di versi e con una nuova religione si seguissero nel poema eroico leggi diverse da quelle cui avevano obbedito i Greci e i Latini, l'essere più conveniente a' moderni trattar d'Orlando, di Rinaldo e degli altri paladini, che non d'eroi antichi, perché quelli sono più volgarmente noti che questi; l'essere sufficiente a legittimare la nuova forma di poema senza unità d'azione l'esempio di poeti come il Boiardo e l'Ariosto.

Queste e molte altre ragioni addotte dal Giraldi e dal Pigna in favore del romanzo trovarono naturalmente subito de' validi confutatori. Lo Speroni, a giudizio del quale il poema dell'Ariosto potevasi « agguagliare a una donna, che ha poche parti che belle siano, solamente ha un non so che, onde ella piaccia alla gente »: osservava giustamente al Giraldi che certe cose da lui indicate come caratteristiche del romanzo eran tali che « né 'l farle fa che 'l poema sia romanzo e il non farle sia eroico », e giudicava una gagliofferia quel che il Giraldi aveva asserito, che i romanzi son poemi perché eroici, e se son storie in verso non son poemi. Ma più minutamente ribatteva gli argomenti, in ispecie del Pigna, il Minturno nel primo libro della sua *Arte poetica*, pubblicata nel 1564. Egli, indicata, come lo Speroni, la vera origine della parola *romanzo*, dice subito di non poter « affermare che ne' romanzi di lui [dell'Ariosto] e degli altri sia quella poesia, la quale Aristotele ed Orazio c'insegnano », e, pur dichiarandosi ammiratore dell'Ariosto, lascia capire che avrebbe apprezzato molto di più il poema di lui se fosse stato composto secondo le re-

S. Speroni
e A. Min-
turno.

gole aristoteliche, ed esplicitamente asserisce che, volendo, l'Ariosto avrebbe potuto dar unità d'azione al suo *Furioso*: non avendo ciò fatto, egli non può essere né anteposto a Omero e a Virgilio, come molti « presuntuosamente » fanno, né annoverato tra i poeti epici o eroici; abbatte poi a una a una tutte le ragioni portate innanzi dai difensori del romanzo in genere e dell'Ariosto in particolare, e la sua confutazione ci rivela questo pensiero fondamentale, questo criterio direttivo: anche con la materia romanzesca si può fare un poema che, ottemperando alle norme aristoteliche, sia legittimamente da tenere per vera epopea. Parecchie di queste idee il Minturno aveva già esposte fin dal 1559 ne' suoi ragionamenti latini *De poeta*. Tra la pubblicazione di questi e quella dell'*Arte poetica* era corso un lustro, durante il quale aveva visto la luce la *Poetica* dello Scaligero (1561) ed eran state messe a stampa le parti quinta e sesta della *Poetica* trissiniana (1563).

Il trattato
*Della vera
poetica* del
Capriano.

Ma prima convien fermarsi un momento a considerare il trattatello *Della vera poetica* del Capriano, pubblicato un anno dopo le opere del Giraldis e del Pigna, cioè nel 1555. Il Capriano è, come il Vida e il Muzio, un ammirator fervente di Virgilio, che anche per lui è indubbiamente superiore ad Omero, il quale, fra l'altro, peccò nel decoro. E poichè Omero è l'autore additato come modello da Aristotele, è naturale che il Capriano, non tenero degli studi ellenistici, si sia spesso allontanato da lui. Peraltro non espose distintamente le leggi proprie all'epopea; si contentò di dare a questa il primo posto tra le arti imitatrici, affermandola con Platone superiore alla tragedia. Anche per lui la poesia è imitazione: ma egli intende per imitazione « una rappresentazione di qualche cosa per apparenza non del vero (chè l'apparenza del vero imitazione non è), ma del finto e simulato »: concetto questo comune a tutti i critici della Rinascenza, i quali, dicendo che il poeta deve imitare la natura, intesero sempre di dire che la natura è da imitarsi non quale essa è, ma quale essa dovrebbe essere; donde la famosa questione del *vero* e del *verisimile*, intorno a cui tanto si discusse allora.

Le idee
dello
Scaligero
sull'
epopea

Da un tale concetto della poesia prese le mosse anche lo Scaligero: il poeta ebbe il suo nome *a fingendo*, dal fingere; infatti egli, quasi un secondo Dio, crea come una nuova natura, adornando, nell'imitarla, la natura reale. Così il poeta epico deve prendere il suo soggetto dalla storia, ma rappre-

sentar le cose non quali furono, ma quali avrebbero dovuto essere: chi non sa che a tutti i poeti epici serve d'argomento la storia? la quale essi o adombrata o illustrata, certo con altro aspetto rappresentano, della storia facendo poesia? » (lib. I, cap. I) L'epica, dunque, prende la sua materia dalla vita civile, ma fa la più larga parte ai re e agli eroi, in quanto che di questi deve particolarmente descrivere l'indole, la vita, le gesta per insegnare dilettaudo (*docere cum delectatione*), che è il fine comune a ogni forma di poesia. All'epica vanno applicate alcune delle regole alle quali è soggetta la tragedia: unità d'azione, decoro dei costumi, coerenza de' caratteri, corrispondenza tra l'indole de' personaggi e le loro opere e parole. La narrazione non ha da cominciare *ab ovo*, né deve essere condotta per la via diritta (*tramite recto*); convien tener sospeso l'uditore così che egli non preveda come si scioglierà l'azione, ma d'altra parte è bene prepararlo allo scioglimento con opportuni accenni sparsi accortamente qua e là; agli uomini han da mescolarsi gli dei, essendo nell'epopea indispensabile il soprannaturale; tra le guerre, che per solito costituiscono la parte fondamentale de' poemi epici, vanno innestati episodi d'altro genere per la varietà; e il tutto deve essere fuso in unità compatta, come in un corpo le varie membra, e diviso in parti (*libri*) di giusta lunghezza (lib. III, cap. XXV). Tutti questi precetti derivano evidentemente, oltrechè da Orazio, da Aristotele, alla cui autorità lo Scaligero s'inchinò senza restrizione fino al punto di credere che alla stregua delle norme aristoteliche fosse da giudicare anche Omero, e di censurarlo per essere venuto meno a quel decoro de' costumi, che lo Stagirita impone al poeta epico e tragico. In questa censura lo Scaligero s'accorda col Vida, col Muzio, col Capriano, al pari de' quali pose nel primissimo luogo, tra i poeti, Virgilio.

Due anni dopo la *Poetica* dello Scaligero, comparvero le due ultime divisioni (IV e V) di quella del Trissino. Già s'è detto che questi, dedicando a Carlo V la sua *Italia liberata dai Goti*, aveva dichiarato d'essersi fedelmente attenuto all'esempio di Omero e alle regole aristoteliche; or dalla stessa dedicatoria si può rilevare qual fosse pel Trissino l'ideale d'un perfetto poema epico; infatti per conseguire tal perfezione egli dice d'avere, nel suo, costituita la favola di una azione sola, eleggendola tra le più grandi compiute da Giustiniano; d'averla

Le due
ultime di-
visioni
della *Poe-
tica* del
Trissino

costituita in modo che avesse principio, mezzo e fine: d'avervi inserite in molti luoghi azioni formidabili misericordiose, riconoscizioni, peripezie, passioni: d'essersi affaticato a serbare il costume conveniente alla natura delle persone, la prudenza o l'artificio dei sermoni, la maestà e moralità delle sentenze; d'aver cercato d'essere, come Omero, copioso e largo, introducendo quasi in ogni luogo persone che parlino, e descrivendo assai particolarità di vestimenti, d'armature, di palazzi, di castramentazioni, d'ordinanze, d'esercizi militari, di fatti d'armi, di espugnazioni di terre, di parlamenti, di consigli, e molte altre cose « che saranno senz'alcun dubbio, non solamente utili a tutte le guerre che si faranno, ma ancora ornamento ad alcune altre parti del vivere umano ». Ecco, in queste ultime parole indicato il fine del poema, che è poi il fine comune a ogni genere di poesia, d'ammaestrare per mezzo del diletto, mescolando l'utile al dolce: concetto, come s'è visto, derivato da Orazio e divenuto tradizionale nel medio evo, ma dal Trissino ricondotto alla sua primitiva fonte, a Platone, nella *Poetica*, dove, parlandosi del fine della poesia, è ripreso appunto il paragone del medico che guarisce con dilettevoli medicine, paragone che ritroveremo, variamente modificato, in Torquato Tasso e in altri trattatisti posteriori. Naturalmente anche pel Trissino la poesia è imitazione delle azioni umane: egli peraltro non mostra di ritenere il verso parte integrante della poesia, infatti considera come poema il *Filocolo* del Boccaccio, benché scritto in prosa. Per lo contrario lo Scaligero stimava che il verso fosse essenziale alla poesia, tanto che, secondo lui, se la storia di Erodoto fosse posta in verso, non sarebbe più storia, ma poesia storica, alla qual sua opinione egli non contraddice là dove consiglia al poeta epico di leggere la *Storia Etiopica* di Eliodoro, perché quest'opera egli la reca innanzi non quale modello di poesia epica, come altri erroneamente credette, ma quale esempio del modo di disporre e variare la materia (lib. III, cap. 95). Il Trissino, del resto, nel determinare la natura della poesia e nello spiegarne la genesi segue fedelmente Aristotele, anzi lo traduce, solo mutando l'ordine del discorso; ed anche in seguito non se ne allontana, parte traducendolo, parte parafrasandolo o riassumendolo, spesso agli esempi aristotelici, aggiungendone o sostituendone altri, tratti della letteratura italiana. Ma nella traduzione del testo aristotelico il Trissino non sempre si attiene alla interpretazione comune. Per esempio, quanto all'u-

unità d'azione, mentre in generale i critici del Cinquecento dall'ottavo capitolo di Aristotele, qui adietro riferito, dedussero la conseguenza che l'azione debba essere una di una persona sola, egli, traducendo quel capitolo, mostrò d'avere in proposito un concetto molto più largo, non parlando di « unità d' un solo », ma anzi citando come esempio d'unità d'azione il *Decameron*, in cui v'è, tutt' al più, una unità risultante da più persone. Questo concetto così largo egli lo ebbe, s'intende, anche per l'unità dell'azione epica: e lo attuò nell'*Italia liberata dai Goti*, dove, sebbene egli nella dedicatoria a Carlo V dica d'aver preso a trattare, delle molteplici azioni di Giustiniano, una e non più, pure vi è, come osservava Torquato Tasso, quella unità composta di tante azioni che non è approvata da Aristotele là dove dice che ben fece Omero a non descriver tutta la guerra troiana. Ora, ad adottare nel suo poema una tale unità il Trissino fu condotto dalla erronea interpretazione del passo aristotelico qui accennato, avendone egli desunto una conseguenza affatto arbitraria, cioè che se di un'azione di un'intera guerra si facesse un poema di grandezza mediocre e mescolata di molte varietà, ma tale da poterne comprendere con uno sguardo il principio e la fine, non si trasgredirebbe il precetto aristotelico. Invece dalle parole d' Aristotele, intese rettamente, si può inferire sol questo, che il filosofo reputava non conveniente prendere a soggetto d'un poema una intera guerra, perchè, anche riducendola a giusta grandezza, l'azione risulterebbe complicata per la varietà. E intendeva parlare di qualsiasi lunga guerra, non della troiana soltanto, la qual cosa il Trissino non comprese, o forse non volle comprendere per evitare una troppo grave difficoltà nella scelta del soggetto pel suo poema. Anche sul punto importantissimo delle relazioni tra storia e poesia, il Trissino, pure attenendosi ad Aristotele, ne modifica il pensiero col sopprimere alcuni brani e invertir l'ordine di altri. Già vedemmo ciò che al proposito dice il filosofo greco: egli, parlando della tragedia, accenna al genere vario de' soggetti o storici o finti o misti di storia e di finzione. Or il Trissino pone invece, come regola assoluta, che il fondo dell'azione (nella tragedia, e quindi per analogia nell'epopea) deve essere storico, cioè costituito di fatti veri con nomi veri; al poeta spetta poi lo svolgerli come sarebbero potuti o dovuti avvenire, introducendo nomi e fatti finti negli episodi: dottrina codesta che vedremo accolta e illustrata dal Tasso ne' suoi

Discorsi sul poema eroico. E pur l'altra questione del maraviglioso e del soprannaturale il Trissino tratta movendo da Aristotele e ampliandone o modificandone il pensiero. Aristotele aveva detto che bisogna porre nelle tragedie il maraviglioso, ma nell'epopea anche l'incredibile, perché non si ha sotto gli occhi colui che opera. Il Trissino tolse questo particolare dell'incredibile necessario all'epopea, e ciò fece perché, come s'è visto, Aristotele aveva ammonito che in poesia è da preferirsi una cosa impossibile ma credibile ad una incredibile sebbene possibile. Svolgendo peraltro questo pensiero aristotelico, il Trissino viene a fissare questa dottrina, che bisogna preferire il credibile anche se impossibile « per lasciare un esemplare, ovvero una idea eccellente, la quale gli uomini possano imitare ». E come Aristotele aveva detto che « in generale l'impossibile in poesia vuol essere giustificato o richiamandolo al meglio o all'opinione comune », così il Trissino ripete: « A le opinioni degli uomini si riferiscono le cause de l'impossibile, quando i poeti dicono quello che le genti comunemente credono, come è quello che disse Dante de l'Inferno, del Purgatorio e del Paradiso, e quello che dice degli Angeli, de i Demoni, de la necromanzia, de gli incanti e simili ». La qual dottrina, che fu svolta e difesa anche dal Tasso, porta a questa conseguenza: che a spiegar l'impossibile serve il soprannaturale in quanto è oggetto della fede comune. E poichè il soprannaturale, come altrove il Trissino sostiene, è spiegazione filosofica dei fatti umani, ne viene ch'esso, non pur giova a giustificare l'impossibile, ma rientra nella cerchia dei mezzi onde il poeta deve valersi per raggiungere il suo fine, che è quello di filosofare circa le azioni della vita e di ammaestrare imitando i buoni e schifando i rei: dove è facile vedere l'intendimento di dare alla poesia un carattere essenzialmente allegorico. E tal carattere doveva avere in ispecie, s'intende, quello tra i generi poetici a cui il Trissino, seguendo Platone, dava la palma dell'eccellenza, cioè l'epopea.

Se la *Poetica* del Trissino è, con pochi mutamenti, una fedele riproduzione dell'operetta aristotelica, quella del Minturno, pubblicata un anno appresso (1561), pur attenendosi, nelle linee fondamentali, alle dottrine dello Stagirita, è una trattazione ben più larga e organicamente ordinata di tutte le parti dell'arte poetica e s'avvicina all'opera dello Scaligero, benchè nella distribuzione della materia e nel modo dello svol-

gimento presenti una maggiore chiarezza e un metodo più sicuro. Da notare è anzitutto che, nel generale e illimitato ossequio all'autorità delle regole, specialmente aristoteliche, il Minturno non temette di proclamare il valore più che altro relativo della precettistica: « I precetti già dati dagli antichi maestri e qui riportati, io vo' che s'intendano secondo l'uso comune, non già che siano leggi inviolabili sì che si debbano sempre osservare ». Perciò, mentre nel *De poeta* (1559) egli non aveva fatto che parafrasare Aristotele, nell'*Arte poetica* invece diede al suo pensiero una espressione più libera e un'impronta più personale. Non è questo il luogo di esaminare le idee che il Minturno ebbe sulla natura e sui caratteri della poesia in generale: diremo solo che secondo lui il poeta deve essere dottissimo, anzi abbracciare con la sua dottrina tutto lo scibile, e virtuosissimo, anzi esercitare nel mondo una sacra missione d'apostolo delle virtù: che l'arte è tanto più perfetta quanto più somiglia alla natura: che il fine della poesia è non pur d'ammaestrare e di dilettere, ma anche di commuovere, e che, a seconda de' mezzi onde i poeti raggiungono questo fine, essi possono essere distinti in poeti *teologi*, poeti *filosofi* e poeti *ordinari*, classificazione codesta già fatta dallo Scaligero. Il Minturno accolse anche la tradizionale classificazione dei generi poetici in lirico o melico, drammatico o scenico, epico o narrativo: e dell'epico trattò nel primo libro della sua *Arte poetica*, ch'è un dialogo tra lui, Minturno, e Vespasiano Gonzaga; ma poichè, conforme a quanto aveva detto Aristotele, il genere epico abbraccia un numero grandissimo di composizioni in versi e in prosa, onde in esso possono comprendersi, dice il Minturno, i dialoghi, le novelle, i carmi bucolici, gli epigrammi, gli inni, le terze rime, le ottave e opere scritte in versi e in prosa, come l'*Ameto* del Boccaccio e l'*Arcadia* del Sannazzaro, così in quel primo libro egli s'intrattiene di proposito sulla poesia eroica o epopea. L'epopea è « imitazione di atti gravi e chiari, de' quali un contesto perfetto e compiuto sia di giusta grandezza, col dir soave, senza musica e senza ballo, or narrando semplicemente, or introducendo in atto ed in parole altrui; acciocchè e per la pietà e per la paura delle cose imitate e descritte, l'animo purghi di tali affetti con mirabil piacere e profitto di lui ». Come si vede il fine ultimo dell'epopea è quella medesima purificazione morale (*catarsi*), che in genere dai critici del Cinquecento fu data

come fine anche alla poesia tragica, onde il Minturno stesso ebbe a dire: « né più forza avrà il Fisico di spengere il fervido veleno dell'infermità che il corpo affligge con la velenosa medicina, che il Tragico di purgar l'animo delle impetuose perturbazioni con lo èmpito degli affetti in versi leggiadramente espressi »: la qual similitudine del medico deriva, come s'è avvertito addietro, da Platone. Quanto alla giusta grandezza della composizione, il Minturno ripete il precetto aristotelico, ch'essa deve essere come un corpo ben proporzionato, che si possa vedere tutto intero d'un solo sguardo; ma quanto alla durata dell'azione, la restringe entro il limite di un anno. Passando poi a parlare delle *parti della quantità*, tocca del principio, il quale deve insegnare, dilettae e muovere, e della narrazione, che deve essere una compiuta rappresentazione di tutto ciò che s'appartiene alle persone e alle cose che formano il soggetto del poema: ma di questa seconda parte il Minturno si sbriga con poche osservazioni, dichiarando che a volerne trattar compiutamente bisognerebbe ripetere buona parte della *Rhetorica* di Aristotele, di Ermogene, di Cicerone e di Quintiliano. Vien quindi alle *parti della qualità* che sono: la favola, i costumi, i sentimenti e le parole. E a proposito della favola, detto ch'essa può essere portata alla giusta grandezza per mezzo di episodi, e osservato ch'è vizioso il poema in cui sia soverchio viluppo di cose, il Minturno imprende la già veduta discussione sul romanzo. Sulla questione della differenza tra il poeta e lo storico, nulla egli dice di nuovo: « Il poeta a guisa di filosofo riduce la cosa al genere ed alla natura universale: l'istorico, siccome l'oratore, quando tratta le cause, al particolare discende » Il poeta tragico e l'epico partono sì dai dati storici, ma appunto mirando all'universale: essi, benché « usino i veri e conti nomi, non però dal genere e dalla natura universale si dipartono: perocché in Ulisse, l'astuto ed accorto semideo, in Enea, il magnanimo e pietoso, in Latino, il re vecchio e di somma gravità, in Nestore, il prudentissimo, in Achille, il giovane iracondo ed animoso, in Turno, il feroce e troppo alla forza di amore soggetto, descrivono ». E se nella favola gli epici devono fondarsi sulla storia, negli episodi invece possono introdurre nomi finti: nell'un caso e nell'altro però devono *creare* tipi ed accidenti che abbiano carattere di universalità: « È manifesto convenire al poeta che sia più tosto di favola, che di versi compositore, come a colui a cui

propriamente il fingere ed il purgare con la paura s'appartiene. Diping'egli le faccende, le quali come che veramente sian state, non più in descriverle dall'ufficio suo si rinnuove, con ciò sia che molte cose avvengono com'è verisimile o necessario che debbano o possano avvenire»: parole derivate direttamente, com'è chiaro, da un noto passo d'Aristotele. Ora, i poeti « né dolor mai, né allegrezza, né spavento apporterranno, se di loro negli animi degli uditori maraviglia non destassero»: dunque il mirabile è elemento essenziale, specialmente nella poesia epica, e per generare maraviglia è lecito anche mentire, secondo che insegna Omero, per via di paralogismi. Segue il Minturno dando la divisione delle favole: favole d'una maniera (*l'Iliade*), favole doppie e miste (*l'Odissea*): favole semplici o favole implicate, favole implicate per peripezia e favole implicate per riconoscimento: favole patetiche, che dipingono le passioni: favole morali, che dipingono i costumi. Qualunque sia il genere della favola, il poeta « porsi dee in mente e veder bene che tutta a se stessa convenga e di ogni parte a se medesima risponda, né in lei si dicano cose tra loro contrarie, né differenti o che in modo niuno star possano insieme: perciocché sarebbe da ridere, se al capo dell'uomo il collo del cavallo aggiungesse il pittore ed il corpo di penne vestisse, e dipinto avendo il volto di una bella donna, quella figura in brutto pesce terminasse»: traduzione letterale de' primi versi dell'epistola d'Orazio a Pisoni. E il primo libro si chiude con una copiosa esemplificazione del modo in cui il poeta deve dipingere i caratteri, gli effetti e le passioni.

Vedemmo stabilito dallo Scaligero, dal Trissino, dal Minturno il principio che a fondamento dell'epopea deve essere posto il vero storico, ed è questo un punto assai importante per la storia del poema epico, in quanto che intorno ad esso s'aggirano molte delle dispute sollevate dalla *Gerusalemme liberata* del Tasso. Ora, in proposito, una posizione del tutto particolare prese Lodovico Castelvetro, l'acre e impetuoso polemista, il critico erudito e autoritario, che nel 1570 diede alla luce una pregevole traduzione e un ampio e dotto commento della *Poetica* d'Aristotele. Convien premettere che del grande filosofo egli interpretò il pensiero con una libertà che potrebbe parere irriverente se non fosse accompagnata dalle più esplicite attestazioni d'un illimitato ossequio: gli è ch'egli non intendeva ribellarsi all'autorità del Maestro, ma, quasi senza avvedersene, per una specie d'illu-

La *Poetica* del
Castelvetro.

sione critica, ne torceva le parole a un significato lontano dal vero con la ferma credenza d'esserne il fedele dichiaratore. Egli seguì passo passo con la sua esegesi il testo d'Aristotele; tuttavia molte delle conchiusioni a cui giunse non trovano in quello, nemmeno implicitamente, le loro premesse e la loro giustificazione. Il caposaldo delle dottrine poetiche del Castelvetro è questo: che non può essere detto poeta se non colui il quale abbia trovata, inventata col suo ingegno la materia: « L'essenza del poeta consiste nella invenzione e senza essa invenzione non è poeta ». E sapete perché chi non inventa non è poeta? Perché non dura fatica alcuna, non compie alcuno sforzo, e nella fatica, nello sforzo dell'inventare sta il merito maggiore: « Se uno non sapendo le cose essere avvenute ed avendolesi egli da sé immaginate, le riporrà nel suo poema, sarà poeta, non altrimenti che se quelle mai avvenute non fossero: perocché egli ha durata fatica, per la quale altri guadagna il titolo di poeta; ma se prima egli avesse saputo essere avvenute, non averrebbe durata fatica niuna in trovarle, né sarebbe poeta, come non è poeta colui per questa cagione che recasse le cose scritte da Erodoto in versi ». Di tutto ciò in Aristotele non è sentore, eppure il Castelvetro si mostrò persuaso che prettamente aristotelico fosse anche cotesto assioma, che costituisce niente meno che il criterio fondamentale per giudicare del merito de' poeti. Se il silenzio del Maestro era per lui così eloquente, non è da maravigliarsi se, avendo quegli assegnate all'origine della poesia due cause: la naturale attitudine dell'uomo a imitare e il piacere che dall'imitazione deriva; egli, il Castelvetro, ne dedusse aver Aristotele, con la seconda di queste cause, dato per unico fine all'arte il diletto, mentre è per lo meno discutibile se non abbia inteso parlare di piacere soggettivo provato da chi imita, piuttosto che di piacere oggettivo suscitato dal poeta negli altri e considerato come suo fine. Dal concetto che l'essenza della poesia consiste nell'invenzione, parrebbe dovere o derivar logicamente che al poeta non sia lecito trar la sua materia dalla storia; invece il Castelvetro, nella teorica della tragedia e della epopea, fissò per prima legge che l'argomento sia storico. Questa contraddizione è spiegata e legittimata dalle esigenze della poesia, la quale ha per materia sua propria il *verisimile*: « cose avvenevoli e non avvenute ancora., simili a quelle che sono avvenute altra volta ». Condizione assolutamente necessaria alla favola poetica, per

conseguire il suo fine qualunque esso sia, è la credibilità, perciò il poeta deve serbare « quella convenevolezza nell'azione, per la quale altri si può indurre a credere che quell'azione si sia condotta all'atto ». Naturalmente, secondo l'insegnamento d'Aristotele, « si dee eleggere piuttosto l'impossibilità accompagnata dalla credibilità, che la possibilità accompagnata dalla incredibilità ». La poesia non mira all'attualità, ma alla probabilità: ora, occorre maggior fatica a immaginar cose possibili ad avvenire, che a narrar cose avvenute: ecco perchè Aristotele disse che la poesia è più filosofica della storia. Tutto ciò sta bene (prosegue il Castelvetro), ma il poeta tragico e l'epico trattano le azioni illustri de' re, e « non ci possiamo immaginare un re che non sia stato, né attribuirgli alcuna azione, e quantunque sia stato e si sappia che sia stato, non possiamo attribuirgli azione che non gli sia avvenuta. I re sono conosciuti per fama o per istorie e parimente le loro azioni mirabili, e lo introdurre nuovi nomi di re ed attribuir loro nuove azioni è contraddire all'istoria e alla fama e peccare contro la verità manifesta. Il che è molto maggior peccato nel comporre la favola che peccare nella verisimilitudine ». Peccare nella verisimilitudine significa, per il Castelvetro, trarre dalla storia il fondamento della favola, anziché inventarla di sana pianta tutta intera conforme alle leggi del verisimile. Dunque, per una ragione di credibilità, il Castelvetro permette, anzi impone al poeta di trar l'argomento dalla storia. Naturalmente dell'azione storica il poeta manterrà solo le linee generali, dando ad essa un carattere di universalità, per cui egli non possa esser confuso con lo storico; così riducendo la favola all'universale e ornandola d'episodi inventati, il poeta potrà far bella mostra del suo valore e meritarsi molta lode per aver molto faticato. Dal fatto poi che la poesia deve seguir le orme della storia il Castelvetro deduce una conseguenza importantissima ne' riguardi dell'unità d'azione. Infatti, dacché la storia può narrare *sotto un raccontamento* « più azioni di una persona sola, una o più azioni di una gente o molte azioni di molte persone e di molte genti », non c'è ragione di negare all'epopea la libertà di fare altrettanto. Così il Castelvetro faceva rientrare nell'ambito dell'epopea anche i *romanzi*, de' quali il Giraldi e il Pigna avevano costituito un genere a parte; ma riconosceva tuttavia che in essi non è quell'unità d'azione di cui parla Aristotele, e che quindi, alla stregua della sua *Poetica*, sono difettosi in questa

parte i poemi di Stazio, di Nonno, del Vida, dell'Ariosto e la stessa *Iliade*, « la quale, avegna che contenga un'azione sola o piuttosto una parte d'una azione., non è però azione d'una persona sola, ma d'una gente ». E se all'epopea non è necessaria l'unità d'azione, tanto meno necessarie le saranno le unità di tempo e di luogo. Ma qui, a temperare il nostro stupore per una così singolare larghezza di vedute in una questione nella quale i critici del Cinquecento si mostrarono generalmente tanto rigorosi, vengono alcune prudenti dichiarazioni restrittive: le tre unità non sono necessarie: tuttavia possono rendere più perfetto il poema; quindi « la favola dell'epopea dee contenere un'azione d'una persona non per necessità, ma per dimostrazione dell'eccellenza del poeta », e parimente « quell'azione che non sarà divisa in più tempi né in più luoghi sarà più lodevole »; più lodevole perché più difficile, essendo, come s'è visto, la lode proporzionata alla fatica durata dal poeta nel superare le difficoltà. Finalmente, il dover la poesia seguir le orme della storia porta a quest'altra conseguenza, che, secondo il Castelvetro e contro l'opinione di molti altri critici del tempo, la narrazione dell'epopea deve seguire l'ordine naturale dei fatti e non perturbarlo senza alcun riguardo al prima e al poi: « Non possiamo credere che sia differenza tra l'ordine di narrare storicamente e l'ordine di narrare poeticamente: perocché se la poesia, come cosa rappresentante, riguarda nell'istoria come in cosa rappresentata, per qual ragione dee essere differente da lei nell'ordine? ». Del resto il Castelvetro, considerando la tragedia e l'epopea come due specie d'uno stesso genere, dopo aver trattato a lungo della prima, stimò di non dover ripetere sul conto della seconda molte delle cose già dette intorno alla qualità della materia, al carattere de' personaggi, alla locuzione, ecc.

Il Viperano e il l'atrizi.

Nei diciassette anni che corsero dalla edizione Castelvetriciana della *Poetica* d'Aristotele alla pubblicazione dei *Discorsi dell'arte poetica* di Torquato Tasso (1587), videro la luce la *Difesa di Dante* di Jacopo Mazzoni (1573) l'edizione del trattato aristotelico curata da A. Piccolomini (1575), il *De arte poetica* del Viperano e la *Poetica* di Francesco Patrizi (1586). Nel Viperano nulla è che meriti d'essere qui rilevato: egli espone i soliti precetti sulla nobiltà della materia, sull'unità, sull'ordine della narrazione che non deve essere cominciata *ab ovo*, sui costumi, sulla sentenza, sulla dizione, senza toccare

le questioni più dibattute, come quelle relative al *verisimile* e ai rapporti tra storia e poesia. Invece il Patrizi, che, come si sa, fu fiero avversario della filosofia peripatetica, non si perdetto dietro alle regole particolari della poesia epica, ma, mirando a scalzare dalle fondamenta le dottrine aristoteliche, impugnò la verità di quanto lo Stagirita aveva affermato sulla origine e la natura della poesia. Infatti, accogliendo un'opinione platonica, sostenne che tre sono le cause della poesia: dolore, allegrezza, entusiasmo; che non è da accettar come vero « il dogma che la poesia tutta sia imitazione »; che « la prosa a niun partito né ad epopea né ad alcun'altra poesia » si può « accomodare »; che il poeta è tale più per l'uso del verso, che per l'invenzion della favola; e finalmente che non regge affatto la distinzione fatta da Aristotele tra storia e poesia, non essendovi tra l'una e l'altra differenza sostanziale, sì che la storia può essere senza restrizione alcuna materia di poesia. La conclusione s'indovina: « Gli insegnamenti d'Aristotele non sono né propri né veri né bastanti a costituire arte scienziiale di poetica ». Contro questa audace sentenza insorse il Tasso, il quale combatté anche il Castelvetro e il Mazzoni, precisamente perché s'erano qua e là allontanati dal pensiero genuino d'Aristotele. E col Tasso si costituì, in termini chiari e precisi, quella teoria del poema epico che divenne il canone fondamentale per tutti i trattatisti posteriori. A studiar tale teoria passeremo ora appunto; ed essa ci servirà come pietra di paragone per riconoscere quanto del pensiero critico di Torquato Tasso passò negli scritti di coloro (e furono molti), che anche dopo i *Discorsi dell'arte poetica* e la *Gerusalemme liberata* credettero necessario mettere insieme nuovi codici di leggi poetiche pei cantori dell'armi e degli eroi.

CAPITOLO SESTO

I teorici della poesia epica.

Torquato Tasso e il suo influsso sui critici posteriori.

Rassegna de' trattatisti ne' quali si fa sentire l'influsso del Tasso. — Punti capitali della dottrina tassiana sulla poesia eroica, e loro riflesso sui trattatisti posteriori: natura della poesia e suo contenuto: doti d'un vero poeta; fine della poesia; che cosa sia il poema eroico; modo narrativo e modo drammatico nell'epopea; il vero, il verisimile, il falso, la storia come materia d'epopea; storia e poesia; ordine della materia; il mirabile, il credibile, il soprannaturale; le parti di quantità e di qualità del poema eroico; la favola, sua grandezza e integrità, l'unità della favola; romanzo ed epopea; i costumi e i caratteri de' personaggi.

I *Discorsi dell'arte poetica* di Torquato Tasso furono stampati la prima volta insieme con le *Lettere poetiche*, nel 1587; ma furono poi dall'autore accresciuti, sì che di tre ch'erano divennero sei ed uscirono alla luce nel 1594 col titolo di *Discorsi sul poema eroico*. Or noi passeremo all'esame delle idee critiche propuguate dal grande poeta ne' riguardi dell'epopea, e poichè i suoi *Discorsi* furono in appresso considerati, con la *Poetica* d'Aristotele, il codice più compiuto e autorevole in materia ed esercitarono un grande influsso sui posteriori teorici della poesia epica fino a mezzo il secolo XIX, noi andremo studiando come il pensiero del Tasso si tramandò e, qualche volta, s'alterò nei trattatisti de' tre secoli successivi, scegliendo naturalmente fra essi i maggiori o almeno quelli de' quali, per una ragione o per l'altra, è più interessante ed utile conoscere le idee.

Rassegna
de' tratta-
tisti ne'
quali si fa
sentire
l'influsso
del Tasso.

C'imatteremo in nomi che tutte le storie letterarie registrano: Beni, Cebà, Nisiely, Villani, Zanotti, Gravina e simili; ma chi, anche tra gli studiosi, legge ormai più le noiose opere di co-toro? Ebbene; io darò ai miei lettori il filo d'Arianna che

li guiderà per l'intricato labirinto, ad uccidere, direbbe un secentista, il Minotauro, della loro curiosità. Così potremo raccapezzarci un po' nella fitta selva di citazioni erudite onde sono infarciti i *Discorsi poetici* (1600) dell'eccellentissimo signor Fraustino Summo, « ne' quali si discorrono le più principali questioni di poesia e si dichiarano molti luoghi dubbj e difficili intorno all'arte del poetare secondo la mente di Aristotele, di Platone e di altri buoni autori »; e sentiremo a chi si debba dare la palma dell'eroico poema, se a Omero, a Virgilio e al Tasso, dalla bocca di Paolo Beni, « teologo, filosofo platonico e umanista, intendentissimo di lingua latina, greca ed ebraica », degno « d'essere annoverato fra i primi letterati moderni d'Italia », quale si mostrò, oltre che in altre opere, ne' dieci *Discorsi*, ove tratta la detta questione pubblicati parte nel 1607 e parte nel 1612. Così favorevolmente lo giudicava Udeno Nisiely (Benedetto Fiorretti), del quale poi, non senza piacere, per entro il caos farraginoso de' suoi *Proginnasmi poetici* (usciti in luce la prima volta tra il 1620 e il 1639 e ripubblicati in cinque volumi nel 1695) coglieremo alcune idee bizzarramente espresse in un singolar linguaggio di critico spregiudicato, ond'alcuni lo audavano « predicando per maledico, temerario o maligno » (I, 153), mentre a lui fortemente movevano « e sdegno e maraviglia e riso e nausea quelle sette e quelle accademie, le quali con tutti gli organi dell'arte sofistica si sforzano e sudano e infuriano per difendere alcuni scrittori da tutte le opposizioni de' critici, né conoscono in questa lor passione l'arroganza loro, antepo-
nendo i lor capricci ai discorsi de' savi: né si pentono della malvagità loro facendo quel tale un Dio di sapienza, che non possa mai aver commesso fallo: né si vergognano delle malignità loro, quistionando contro la verità solamente per mostrarsi al mondo ignoranti e mentecatti e insolenti e vanagloriosi » (V, 125); e gli pareva « segnale d'animo vile e d'ingegno imperito e di natura tirannica » l'odiare, il mordere, il perseguitare « un censore che a bocca o in iscritto liberamente pronunzia il suo parere sopra qualunque scrittore, purché questo non per indiretta passione, ma per comune erudizione si faccia da quel critico » (IV, 81). Vedremo il Tasso introdotto a disputare del poema eroico con Scipione Gonzaga e Prospero Martinengo nel dialogo d'Ansaldo Cebà *Il Gonzaga* (1621), le cui conclusioni non sempre s'accordano con quella che il Tasso « ha tenuto nel divisare il suo poema » (p. 5);

ci soffermeremo dinanzi ad alcuni dei *Pensieri diversi* del Tassoni (1612-13 e, in dieci libri, 1620); getteremo uno sguardo tra le pagine dell'*Occhiale* di Tommaso Stigliani (1627), dell'*Uccellatura* di Nicola Villani (1630), del trattato *Del Bene* di Sforza Pallavicino (1644), dell'*Arte istorica* di Agostino Mascardi (1646); ma più larga messe di raffronti coglieremo ne compiuti trattati di Giulio Cesare Grandi, l'*Epopèia* (1637), con una *Aggiunzione* (1641), e di Giuseppe Battista, la *Poetica* (1676). L'*Arte poetica* in terza rima del Menzini (1650), quella di F. M. Zanotti (1768), la *Ragione poetica* del Gravina (1708), la *Perfetta poesia* del Muratori (1724), il *Dizionario, precettivo* dell'Alfò (1777) e la ponderosa *Storia e ragione d'ogni poesia* del Quadrio (vol. IV, 1749), daranno pur materia a non poche osservazioni. Ma si tenga ben presente che non volendosi qui fare una storia delle molte polemiche che intorno al Tasso furono combattute in vari tempi, si lasceran da parte le critiche e controcritiche a cui, come al finir del Cinquecento così ne' secoli successivi, diede occasione il poema, o vi si accennerà solo in quanto esse riguardino il pensiero critico del poeta. Sarebbe stato, per esempio, inopportuno rilevare tutti gli svariati giudizi estetici che pro o contro il Tasso furono messi fuori nella famosa polemica per l'*Adone* del Marino e nell'altra tra il Bonhours e l'Orsi, o quelli che nelle loro dispute ebbero occasione di esprimere classicisti e romantici al principio dell'Ottocento, allorché s'ebbe una notevole riviviscenza della poesia eroica. Della ricca letteratura critica di codesto periodo terremo presenti due trattati, quello *Della volgare eloquenza* di A. M. Ricci (1819 e, ampliato, 1838) e quello *Del modo di conciliare i nuovi principî della scuola romantica con quelli della classica nella composizione dell'Epopèa* di G. Polcastro (1832); metteremo a profitto alcuni notevolissimi articoli della *Biblioteca Italiana* e dell'*Antologia*; toccheremo d'alcune idee del Manzoni; spigoleremo nello *Zibaldone* del Leopardi e negli scritti critici del Foscolo; e per fare una punta anche nella seconda metà del secolo, in cui si può dire ormai definitivamente perduta, sia nella pratica che nella teoria, la causa dell'epopea, terremo anche l'occhio ai gravi *Annunziamenti* di F. Ranalli (1857-58), dove è raccolto, come in un testamento, tutto il pesante fardello de' vieti principî retorici che la tradizione classica, s'affannava a difendere contro lo spirito de' tempi nuovi.

Sulla natura della poesia, ch'è la prima questione toccata ne' *Discorsi sul poema eroico*, il Tasso, integrando idee accennate da altri critici di quel secolo, si dilunga specialmente a parlare della materia dell'imitazione. La poesia è imitazione fatta in versi; ma imitazione di che? Imitazione delle azioni umane, come disse Aristotele? o imitazione delle azioni umane e divine, come dissero gli Stoici? In ambedue i casi non sarebbe da considerarsi come poeta Omero « quando descrisse la battaglia de' topi e delle rane, né poeta Virgilio descrivendoci i costumi e le leggi e le guerre delle api » (*Pr.*, I, 74); e dal numero de' poemi sarebbero discacciati quelli d'Empedocle e di Lucrezio e di Oppiano (ivi, 75). Or il Tasso osserva, che la definizione aristotelica può essere accettata senz'altro, non parendogli « che sia imitata alcuna azione divina in quanto divina, perché in quanto tale per avventura non si può imitare con alcuno di quelli strumenti che son propri della poesia » (ivi, 75). Gli Dei sono imitati in quanto si considerano come aventi forme e passioni umane; e « per avventura nella battaglia fra le rane e i topi sono trasferite negli animali le parole e gli affetti ed i costumi che sono propri degli uomini »; onde è da concludere che la poesia altro non è che « imitazione dell'azioni umane, le quali propriamente sono azioni imitabili; e l'altre non sono imitate per sé, ma per accidente, e non come parte principale, ma come occasione; ed in questa guisa ancora si possono imitare non solo l'azioni delle bestie, come le battaglie del liocorno col leonfante, o del cigno con l'aquila; ma le naturali, come le tempeste marittime, le pestilenze, i diluvi, gl'incendi e i terremoti e l'altre si fatte » (ivi, 77). In tal modo tutto era fatto entrare nella cerchia della imitazione, e ciò sarà parso un po' troppo a Giason De Nores, il quale affermava che la poesia deve essere definita imitazione delle azioni umane « per distinguerla da quelle imitazioni che contraffanno, scrivendo, altre azioni che umane, come la battaglia delle rane co' topi e di qualunque altro animale, le quali sono più presto certi preludi, certi precorrimenti e disposizioni antecedenti per acquistar un tal abito, che veramente provenienti da abito poetico ».

Quasi fosse *res nullius*, questa dottrina del Tasso se l'appropriò il Grandi, il quale nell'appendice (*Aggiunzione*) che sentì il bisogno di dare alla sua *Epopeia*, spacciò per roba propria quello che intorno alla natura della poesia aveva copiato dal Tasso: egli dice infatti che la poesia imita le azioni umane, « im-

perocché queste sono per sé imitabili, e i falsi e'l verace Iddio e gli angioi e l'altre spirituali sostanze s'imitano in quanto che le loro operazioni hanno qualche somiglianza con l'azione umana e s'attribuisce a quelli voce, affetti, costumi e consimili operazioni all'uom dovute, come da Esopo nel suo apologo ai bruti, e parimente da Omero alle rane e ai topi dar si veggono; e così ancora non propriamente e come parte principale, ma come a quella sopra aggiunta, si possono imitare anco degli animali le loro naturali inclinazioni e operazioni, quali sono la battaglia del dragone con l'elefante, quella delle api sotto lo scettro di due re, quella de' gelosi tori, la preda che fa l'aquila dell'agnello, il nibbio de' pulcini, il veltro delle lepri, il ragno delle mosche, il mergo de' pesci, e con significante riguardo imitar parimente potransi le cose della natura, cioè le furie de' venti in aria, in terra e in mare, i diluvi, le pesti, i terremoti e altre simili a queste » (*Agg.*, 2). Come si vede, più parole: ma tali e quali che nel Tasso, dal Grandi non menzionato, le idee e gli esempi.

Il conte-
nuto della
poesia.

Dato il largo concetto che il Tasso ebbe della imitazione, è naturale ch'egli ammettesse che soggetto di poesia potesse essere anche la scienza: infatti concede il titolo di poeta a Empedocle, a Lucrezio, a Oppiano (*Pr.*, I, 75) e respinge l'opinione d'Aristotele e del Castelvetro che né scienza né arte alcuna sia materia di poesia » (ivi, 280). Accoglieva codesta veduta sul Tasso il Villani, ma determinandola meglio: « Se per avventura si tratterà qualche scienza non con maniera scientifica, ma credibile, e con farne idoli e simulacri poetici, in tal caso la scienza potrà esser oggetto di poesia. Miracoloso in ciò è stato Dante, il quale ha rappresentato tutta la natura intellettuale e 'l mondo stesso intelligibile con idoli e immagini bellissime » (p. 159). Come la scienza, anche la filosofia potrà offrir materia al poeta: il Tasso peraltro metteva delle restrizioni: egli reputava che nelle poesie la dottrina non dovesse mostrarsi troppo, né gli piacevano i poemi morali, perché gli « ammaestramenti dei costumi debbono esser brevi...; ma l'Ariosto e l'Inghetto anzi che no » (*Pr.*, I, 323). Il poeta può lodare e biasimare, esprimere insomma il suo giudizio (ivi, 291), ma bisogna ch'ei tenga a mente che la poesia è fatta pei popolari ed al loro modo parla sovente (*Lett.*, I, 111). Peraltro il Tasso non disapprovava l'opinione di Massimo Tirio. « il quale volle che la filosofia e la poesia fossero una cosa doppia di nome, ma

di semplice sostanza, com'è la luce per rispetto del sole, e però definisce la poesia una filosofia antica di tempo, di suono numerosa, d'argomento favolosa ». Soggiungeva tuttavia che il modo di considerare le cose fa l'una dall'altra differente, « perciò che la poesia le considera in quanto belle, e la filosofia in quanto buone » (*Pr.*, I, 81). Camillo Pellegrino, il difensore del Tasso, non era d'accordo con lui nell'opinione, già sostenuta dal Castelvetro, che la poesia fosse fatta pel popolo, e scriveva: « Il poeta ha ottenuto il suo fine, quando con la bontà sua si ha conquistato il diletto universale; dilettaudo però più i dotti che gli indotti; perciocché se i dotti vi si compiacciono, è segno che s'avvicina in gran parti all'ultima forma della verità ». Così la pensava anche il Nisiely, secondo il quale « l'epopea ricerca per l'altezza dell'intelletto e della parola il lettore d'alto stato e d'alto intelletto » (III, 203): onde non essendo fatto il poema eroico in particolare pel volgo, « non importa che sia approvato o riprovato dagli idioti; solo basta ch'abbia l'applauso delle persone di stima » (ivi, 272). L'opinione di Massimo Tirio è ricordata anche dal Summo, il quale peraltro non accenna al Tasso e non ne rileva l'importante distinzione (p. 87), mentre altrove si vale largamente di lui. Il Cebà ammette che la poesia è « subordinata alla filosofia morale e civile » (p. 58); ma riprende l'uso degli epigrammi, del sentenziare lodando o biasimando, e coloro che così fanno, mentre vogliono ambiziosamente vestirsi la persona del filosofo morale, si spogliano vituperosamente quella del poeta epopeico » (p. 41). Il Menzini consentiva col Tasso nel riprovare i poemi morali (II, 160):

Né, per mio avviso, avere si debbe in uso
Che cominci ogni canto per sentenza,
Che questo parmi un puerile abuso.

Così lo Zanotti rimproverava il « divino Ariosto » d'aver voluto « cominciare con una lezione ogni canto, il che non fecero prima di lui né Omero né Virgilio, né curò poi il Tasso d'imitarlo » (p. 201). Il Gravina dice che la poesia per mezzo « d'immagini sensibili » (che ci richiamano agli « idoli e simulacri » del Villani) fa penetrare nelle rozze menti volgari la verità e le cognizioni universali » (p. 20). L'Affò non ammetteva restrizioni alla materia della poesia: « Il soggetto della poesia non è limitato e... può stendersi a tutto; onde noi la chiameremo un'arte di esporre in versi con energia la scienza delle cose divine ed

umane » (p. 281). E quando nella lotta tra classicisti e romantici fu da taluni detto che la poesia romantica era la filosofia della poesia, un classicista saltò su a dire nella *Biblioteca Italiana*: « Se filosofo è colui che ragiona, come dicon le scuole, per *universali*, qual poesia sarà mai più filosofica della classica? »; e soggiungeva: « quindi anche prima del romanticismo, anzi con più ragione di molti romantici, per nostro avviso, già s'era detto che la filosofia e la poesia sono una cosa doppia di nome, ma semplice di natura » (XLII, 152); dove, derivata probabilmente dal Tasso, di cui lo scrittore si vale largamente anche altrove, rivediamo tirata in campo l'opinione di Massimo Tirio, senza peraltro che né questi né il Tasso vi sia rammentato. E un altro classicista quasi contemporaneamente, esaminando, pur nella *Biblioteca Italiana*, certa opera poetica e lamentandovi « il molto difetto di filosofia », osservava: « E allora la poesia altro non è che romorosa cantilena, la quale niuno giova e solo il volgo diletta », e qui il critico si scostava dal Tasso, che vedemmo testè come credesse la poesia destinata « ai popolari »; ma subito appresso leggiamo: « Pochi in vero furono dotati di tal tempra di mente e di cuore, che nell'una accogliessero la luce della sapienza, nell'altro servassero acceso il caro fuoco degli affetti. E di tanto fu privilegiato il Tasso, che soleva derivare le ragioni della poesia dalle dottrine de' filosofi, e maturare a' raggi del vero ogni suggerimento della fantasia, senza che in lui la passione legasse l'intelletto, né l'intelletto irrigidisse la passione. Ma chi può agguagliarsi al Tasso? » (XVII, 188). All'opinione di Torquato, che la poesia fosse fatta per la moltitudine, s'accostarono invece il Foscolo e il Leopardi; e vi si accostò anche il Tommaseo, in un articolo dell'*Antologia*, dove, pur volendo conciliar le dottrine romantiche con le aristoteliche, gli fu forza allontanarsi in questo particolare da Aristotele, il quale sosteneva essere la poesia fatta per la gente colta (XXIV, A, 14).

Dati d'un
vero
poeta.

Per molti classicisti della prima metà dall'Ottocento il Tasso era il tipo ideale del poeta, in quanto era stato anche un sapiente; e perché senza dubbio ammiravano altresì in lui la bontà dell'animo, egli era a' loro occhi l'immagine di quell'« ottimo ed eccellentissimo poeta », di cui il Tasso stesso parla ne' suoi *Discorsi*, movendo da una sentenza di Strabone. Questi reputò « che la virtù del poeta sia congiunta con quella dell'uomo,

e che non possa esser buono poeta chi non è uomo da bene » (*Pr.*, I, 80). Ciò aveva detto già anche il Minturno, e ciò fu ripetuto da molti poi; ricordo tra gli altri lo Zanotti, secondo il quale se il poeta « vuol indurre verisimiglianza nel suo racconto, è necessario che mostri d'esser egli virtuoso e savio e dabbene e degno del commercio di quel Dio che lo ispira » (p. 245). E il Salvini voleva che il poeta avesse « il vanto di uomo da bene senza affettare di parere ».

Ma se Torquato era adornato di molte virtù e di molta sapienza, possedeva egli quella notizia sulle varie arti e scienze e quella grande conoscenza del mondo, che a suo padre Bernardo eran sembrate necessarie al vero poeta? ». Il cantor di Goffredo non pretese negli altri quello che in lui non era, quindi ne' suoi scritti nulla troviamo che accenni a quella onniscienza che, teoricamente imposta con ridevole esagerazione al poeta, avrebbe costituito in pratica un ostacolo insuperabile per chi avesse voluto conseguirla. E in vero, finché ci si contenta di esigere che il poema epico, attraverso alle sottigliezze dell'allegoria, sia il simbolo o della vita attiva o della vita contemplativa o dell'una e dell'altra, come insegna il Grandi nel libro IV, tratt. VI della sua *Epopoeia*, o che sia « una spezie di filosofia morale », come dice il Polcastro (II, 91); ci sarà certo pel poeta delle difficoltà, perché, quando il poeta filosofeggia, dice lo stesso Polcastro, « fa d'uopo che l'anima sia in un movimento quasi continuo per inventare, per cantare, per osservare, e nel tempo stesso in una tranquillità perfetta per giudicar producendo e scegliere tra mille pensieri quello che più conviene » (p. 105); ma son difficoltà che non richiedono cognizioni d'ogni specie. Quando invece si arriva all'eccesso di volere che l'epopea sia un corso di scienze, rappresentante, come dice un epico francese del sec. XVII, « un tableau universel de la nature », si comprende come diventi in teoria necessario imporre al poeta che nulla ignori: « Pour être vrai poète (pensava lo Scudéry) il faudroit ne rien ignorer ». Da noi il Cebà espone largamente tutte le doti che si richiedono al perfetto epico, dalla sanità e robustezza del corpo al possesso di tutte le virtù intellettuali e morali: giovinezza fiorente, dottrina profonda e varia, conoscenza di almeno quattro lingue: latina, greca, francese e spagnuola. Ma *in cauda venenum*: perché il Cebà conclude ammonendo che « se voi pensate di parlar poetando dell'una o dell'altra intendi, della filo-

sofia morale e della civile⁷ in quella guisa che fece Dante, voi perderete il nome di poeti, sì come mi pare che perdesse egli, mentre con le diffinizioni e le divisioni e le dispute non s'avvide di confondere il mestier delle Muse con la profession delle scuole » (p. 16). O quanto più vicino a noi il Villani, che per questo appunto chiamava « miracoloso » il divin poeta! E dire che Dante non riuscì a scrivere un poema che appagasse il Cebà, neppure accingendosi all'opera proprio oltrepassati quei trentacinque anni, prima dei quali, a detta del ligure Aristarco, non si doveva prender a scrivere poema! Ci voleva ben altro per soddisfare il buon gusto squisitissimo di messer Ansaldo.

Il fine
della
poesia.

Alla questione del contenuto della poesia si collega quella del fine. Su ciò il Tasso ha esposto assai chiaramente il suo pensiero. Il poeta non deve proporsi per fine il piacere, ma il giovamento, perchè la poesia, come disse Strabone, « è una prima filosofia, la qual sin da li tenera età ci annaestra ne' costumi e nelle ragioni della vita ». Peraltro si può giungere al giovamento pel tramite del piacere onesto: onde il piacere non è da disprezzare, come pareva al Fracastoro: « anzi, paragonandolo a l'utile, è più nobil fine quel del piacere, perciò che egli è desiderato per se stesso e l'altre cose per lui sono desiderate ». L'utile invece « non si ricerca per se stesso, ma per altro: per questa ragione è men nobile fine del piacere ed ha minor somiglianza con quello che è l'ultimo fine. Se 'l poeta dunque, in quanto poeta, ha questo fine, non errerà lontano da quel segno al quale egli deve dirizzare tutti i suoi pensieri...: ma in quanto è uomo civile e parte della città, o almeno in quanto la sua arte è subordinata a quella ch'è regina delle altre, si propone il giovamento, il quale è onesto più tosto che utile. De' due fini dunque, i quali si propone il poeta, l'uno è proprio dell'arte sua, l'altro dell'arte superiore » (*Po.*, I, 78-79).

A proposito di tal questione scriveva il Mascardi: « Ingegnerosa e la lite che, fra gli accademici italiani agitata, ha partorito alla nostra lingua molti eruditi discorsi, quasi tanti consulti di valenti avvocati. Chiedesi, se la poesia come suo bersaglio riunir il gusto o l'utilità del leggitore. Coloro che ne dipingono il poeta per artefice del diletto, lo rassomigliano ad un cuoco, di cui non è pensiero di esaminar l'occulta qualità, ma di regolar il sapore sensibile dei cibi, onde ne rimanga non

tanto ben provveduto lo stomaco, quando ben lusingata la gola. Gli altri all'incontro, desiderosi dell'utile, lo paragonano al medico, il quale ogni delizia di condimenti posta in non cale, ancorché amareggiata si risente la bocca, la sola sanità de' cibi, non la soavità si procaccia » (p. 72). Ma non doveva il Mascardi dire « ogni delizia di condimento posta in non cale », perché i poeti che si propongono l'utile, devon fare come i medici che le medicine amare rendono men repugnanti con alcuna mistura di dolce: il piacere, dice il Tasso ripigliando un'immagine già usata nella *Liberata* (c. I, st. 3), « dev'essere invece di quel mele di cui s'unge il vaso, quando si dà la medicina a' fanciulli » (*Pr.*, I, 78); comparazione desunta senza dubbio dal *De rerum natura* di Lucrezio (lib. I, v. 930), ma che, quale si trova in una lettera (*Lett.*, II, 248), ove dice la sua intenzione non essere stata cattiva « né dissimile a quella di quei medici che ungevano di mele la bocca del vaso, nel quale si dava la medicina », richiama anche alla mente le parole di Massimo Tirio, citate dal Summo nel discorso ove ricerca qual sia il fine della poesia: « Si come dunque i medici ogni volta che vogliono dare qualche medicina di amaro sapore a' suoi infermi deboli di stomaco la condiscono con qualche dolcezza ed a questa guisa cuoprono quella amaritudine salutare, così appunto quell'antica filosofia ebbe in costume di pigliar quegli animi antichi con le lor sentenze tutte coperte e velate di favole, versi e canti, né altrimenti tirarli a buona istituzione se non col dissimular la molestia della disciplina » (p. 82). Il Summo tratta ampiamente la questione toccata dal Tasso, ma viene ad una conclusione diametralmente opposta: infatti pel Tasso il piacere è fine più nobile dell'utile e quindi principal fine della poesia: il Summo invece dice: « Il diletto s'intreccia all'utile e non l'utile al diletto: dunque il diletto sarà fine imperfetto e peggiore, e l'utile il perfetto e migliore; adunque principalmente l'utile e non il diletto sarà il fine della poesia » (p. 142). Il Summo poi distingue chiaramente l'ufficio della poesia dal suo fine: « Il dirittamente imitare non è il fine, ma l'ufficio e l'atto stesso e l'operazione dell'imitazione indirizzata al suo fine ». L'imitazione « è la forma comune e generale della poesia e come tale non ha altro ufficio che di assomigliare: a questa rassomiglianza poi è dato per compagno il diletto, per il cui mezzo la poesia consegue il suo fine, che è l'utile » (p. 11r). Per il Pellegrino invece, come s'è visto, il poeta ha conseguito

il suo fine quando ha saputo dilettere; così per il Cebà « il poeta, in quanto poeta, non ha altro fine che di tentar le vie che gli sono insegnate dall'arte per dilettere, il che poscia ch'egli ha fatto (e può farlo ogni volta che vuole) ha... conseguito il suo fine »; solo « come politico ha per intendimento di giovare ». In conformità, anche la poesia eroica « per se medesima intende, come tutte l'altre, a ricreare per lecito modo le menti affaticate degli uomini, e, in quanto sottordinata alla filosofia morale e civile, ha per fine di stimolarle all'esercizio delle operazioni magnanime » (p. 58). Non diversamente aveva detto il Tasso, secondo il quale l'epopea non è men atta della tragedia alla purgazione (*catarsi*) degli animi, « anzi molto più, perché ella si vale dell'udito, ch'è il senso della disciplina ed instrumento della perfezione filosofica » (*Pr.*, I, 552). Dato ciò, non si capisce come lo Scudéry riprendesse il Tasso d'aver detto che il poeta non è tenuto che a commuovere e a maravigliare: « Ce mauvais sentiment l'a sans doute égaré pendant un de ces intervalles peu lucides où sa raison n'était pas libre ». Né diceva cosa nuova lo Chapelain affermando che « la poésie, celle surtout qui chante les héros, cherche à élever les cœurs aux actions extraordinaires: elle en donne de hautes idées, pour que, si les hommes n'y peuvent atteindre, du moins ils s'en rapprochent ». Scrivendo queste parole lo Chapelain avrà senza dubbio pensato con un certo rimorso alla prefazione da lui scritta per l'*Adone* del Marino, al quale, se mai, sarebbero stati meglio rivolti i rimproveri dello Scudéry, sebbene il famoso verso,

È del poeta il fin la maraviglia,

che fa le spese di quanti parlano e sparlano del poeta napoletano, riecheggi tal quale, avvalorato da un'autorità di prim'ordine, tra i *Pensieri* leopardiani: « È proprio della poesia il destar la maraviglia e pascersela » (VI, 35). Un contemporaneo del Leopardi, il Ricci, ripeteva che l'epopea « ha per oggetto di purgare il cuore dalle basse inclinazioni, eccitando la maraviglia » (p. 150). Il Ricci, come appare da altri luoghi del suo trattato, aveva bene in mente la dottrina del Tasso, alla quale molti già prima avevano attinto. Così il Grandi, che nell'*Epopeia* aveva dimostrato (lib. III, tratt. II, cap. 4^o) che il fine principale della poesia è di adornar l'anima di virtù, e che le cose o d'amore o d'armi o d'altro a quel fine le subordina,

nella *Aggiunzione* (p. 147) diceva, alludendo al Tasso senza menzionarlo: « Il diletto nella poesia è chi contende ricercarsi per sé e l'utile per gli altri; onde vogliono che quello s'abbia da preferire a questo, per essere il diletto proprio della poesia, l'utile dell'arte superiore, cioè della politica, alla quale vogliono che sia la poesia, che tratta l'uomo civile, subordinata ». Pel Nisiely l'utile morale deve essere il primo proprio e vero fine del poeta, onde l'utile è in arte da preferire al diletto (III, 31, 217). Il Menzini, staccandosi dal Tasso, s'avvicina al Fracastoro; per lui il fine della poesia in generale e dell'epopea in particolare è di dilettrar gli animi; ma deve altresì « ammaestrarli e indurli alla virtù, che è fine comune di tutte le poesie » (p. 189). E così il grave Quadrio scrive due capitoli per dimostrare come l'epopea vuol essere dall'istruzione e dal diletto accompagnato: « l'epopeia è fatta per istruire le persone e per dirigerle alla virtù » (IV, 636); il diletto è « l'esca onde i poeti si valgono per condur gli uomini alle virtù » (IV, 638); né più né meno che il *docere cum delectatione* dello Scaligero, ov'è dato il primo luogo all'istruzione, mentre nel Tasso, che in ciò piega verso il Castelvetro, il primo posto par si debba dare al diletto. Opinione poco dissimile ebbe anche lo Chapelain, il quale nella prefazione al poema del Marino scriveva: « Il est certain que la vraie fin de la poesie est l'utilité, qui ne s'obtient que par seul plaisir, comme par une passage forcé; de façon que sans plaisir il n'y a point de poesie, et que plus de plaisir se rencontre en elle, plus elle est poesie » (p. 44). E a questo proposito notevole è ciò che del poeta epico scrisse il Leopardi ne' suoi *Pensieri*: egli dice che questi non deve apparentemente aver altro fine che quello di narrare, stuzzicando e pascendo la semplice curiosità del lettore. I poemi pieni di lunghe descrizioni, di dissertazioni e declamazioni morali e politiche, di sentenze, di elogi, di biasimi, di esortazioni, di discussioni in persona del poeta, non sono veri poemi epici, perché il poeta vi mostra « di avere per principali fini quei ch'è non deve se non avere senza mostrarlo ». Infatti il vero fine del poeta è di commuovere, di prestare immagini e affetti, di elevar l'animo, di riscaldarlo, di correggere i costumi, d'infiammar alla virtù, alla gloria, all'amor della patria, di lodare, di riprender, d'accender l'emulazione, di esaltare i pregi della propria nazione, dei propri avi, degli eroi domestici; ma egli « dee però fare in modo che apparisca il suo vero e proprio o certo principal

fine non esser altro che il narrare » (VI, 20). Or se tutto questo deve fare il poeta epico, e non scopertamente, ma quasi per incidenza, è facile comprendere quanto difficile dovesse parere al Leopardi l'assunto di scrivere un'epopea, non meno difficile di quanto era apparso al Tasso e agli altri trattatisti del genere: tanto difficile che anzi esso il Leopardi finì col dire che il poema epico è contro la natura della poesia, perchè domanda un piano concepito ed ordinato con tutta freddezza, e più e più anni d'esecuzione: mentre la poesia sta essenzialmente in un impeto: è anche contro natura assolutamente, perchè è impossibile che l'immaginazione, la vena, gli spiriti poetici durino, bastino, non vengano meno in sì lungo lavoro sopra un medesimo argomento (VII, 299).

Che cosa
sia il
poema
eroico.

Il Tasso definì il poema eroico « una imitazione di azione illustre, grande e perfetta fatta narrando con altissimo verso a fin di giovar dilettaudo, cioè a fine che l'diletto sia cagione ch'altri leggendo più volentieri non escluda il giovamento » (*Pr.*, I, 82). Nessuna distinzione egli fa tra *epico* ed *eroico*, come non ne fa alcuna Aristotele; al qual proposito il Quadrio (VI, *Intro.*, cap. V) notò: « Tuttochè gli aristotelici insegnamenti confondano *epico* ed *eroico*, sono però assai differenti questi due termini ». Il Cebà, che definisce il poema eroico « imitazione d'azione magnifica, che per via di narrazione fatta in verso corrispondente, intende ad accender, dilettaudo, gli animi all'esercizio delle cose grandi » (p. 30), fa questa distinzione: « Il poema eroico è sempre epopeico, ma l'epopeico non è sempre eroico, conciossiachè a questo, per essere epopeico, basti qualunque rassomiglianza fatta per via di narrazione con verso esametro, ed a quello, per essere eroico, convenga non qualunque rassomiglianza, ma quella dell'azione e delle persone eroiche » (p. 27). Altra distinzione faceva il Grandi: « Si può l'epopea considerare in due modi: primo universalmente, e significherà ogni imitazione in verso eroico ed in qualsivoglia specie di verso ed anche in prosa; secondo, si può prendere strettamente, e in questa significazione si chiama particolarmente epopeia », e può essere « narrativa e commendativa e contenere e cantare in versi le virtuose e illustri azioni di qualche eroe, onde il verso del quale essa si serve, eroico s'appella e indi anch'essa eroica ne vien detta » (*Ep.*, 7). E altrove dà del poema eroico una definizione analoga a quella del Tasso: « L'epopea imita i grandi e segnalati personaggi e di questi imita l'azioni grandi e mera-

vigliose, narrando in verso con stile eroico a fin di giovare e dilettere con meraviglia » (*Agg.*, 3). Nessuna distinzione tra *epico* ed *eroico* fanno il Battista e lo Zanotti; invece il Polcastro nota: « Che un'azione sia grande o piccola, sarà soggetto d'un'epopea. Se anche non fosse eroica, sarebbe nondimeno epica » (p. 95).

La poesia che, dice il Tasso, è investigatrice e quasi vagheggiatrice della bellezza, in due modi cerca di mostrarla e di porcela davanti agli occhi: l'uno è la narrazione, l'altro la rappresentazione. Coloro adunque i quali hanno definito la poesia narrazione d'azione umana memorabile e possibile ad avvenire, non hanno data definizione che convenga a tutte le specie della poesia, ma al poema epico solamente, che è la narrazione delle cose fatte dagli eroi, ed hanno escluso la tragedia e la commedia, « se pure in questo nome di narrazione non è alcuna doppiezza di significato » (*Pr.*, 1, 81). Alludesi qui all'opinione del Vettori, che nell'epopea non si trovi il semplice modo narrativo senza qualche mistione di drammatico: opinione che, devinata da Aristotele e combattuta dal Castelvetro (questi infatti sostenne che il modo onde s'introducono le persone nell'epopea non è veramente rappresentativo) fu propugnata dal Tasso, il quale opinava che il modo in cui s'introducono le persone a parlar nell'epopea si possa dir mezzo tra il narrativo e il semplice drammatico (*Pr.*, 1, 280, 290). Segui tal opinione il Cebà affermando che « l'imitazione epopeica ha da essere mescolata del modo narrativo e del drammatico con questa distinzione, che l'primo s'adoperi le più volte per necessità ed il secondo per elezione » (p. 39). L'esser più o meno drammatico il Castelvetro disse *particolareggiare* ed *universaleggiare*; il Tasso nota che Omero particolareggiando ebbe riguardo a quel che è proprio della poesia in generale, cioè all'imitare, mentre Virgilio universaleggiando mirò al proprio dell'epopea, cioè al maraviglioso (*Pr.*, 1, 281). Analogamente il Cebà dice che il poeta eroico deve magnificare e particolareggiare; e all'obiezione, messa dal Cebà in bocca al Tasso, che il particolareggiare cose basse come l'arrostitir della carne e il lavoro delle armi, alla maniera d'Omero, non par bello, risponde che quando le cose anche basse descritte particolareggiatamente fanno meraviglia, non si posson più dir basse (p. 39). Anche il Grandi nel lib. 1, tratt. VII dell'*Epopeia*, notando che vari sono i modi di procedere del poeta epico e cercando in

Modo nar-
rativo e
modo
dramma-
tico nell'e-
popea.

quale d'essi egli sia vero imitatore, dice: « Alcune cose l'epico poeta le narra da se medesimo non intervenendo personaggio alcuno che le racconti. Altre le racconta o rammemora vestendo la persona di colui che per la sua bocca ragiona. Altre le fa certe e presenti, inducendo in atto dramaticamente, cioè quasi in proskenion, le persone agenti e operanti, alcuna cosa: e di queste tre maniere proprie dell'epico, in quest'ultima massimamente e nella seconda è l'imitazione ». Ciò fu ripetuto da molti altri poi: così il Gravina disse che « l'epica poesia porta dentro le viscere la drammatica » (p. 37). il Quadrio che « la narrazione dell'epico vuol essere più tosto drammatica e attiva che altro » (IV. 630), e il buon Ranalli che il soggetto d'una epopea deve avere « in se stesso parte di movimento drammatico » (IV, 384). Era, come s'è avvertito, dottrina aristotelica, che il Tommaseo commentava osservando che il « mescolare il narrativo al drammatico spezza la monotonia d'una lunga cantilena, induce varietà, affetto e vita nel carme » (*Analogia*. XXIV, A, 8). E il Tommaseo stesso mostrava di convenir col Tasso rispetto al *particolareggiare* d'Omero e all'*universaleggiare* di Virgilio, quando, distinguendo due generi d'imitazione, de' quali l'uno prende a guardar la natura a grandi masse, l'altro si compiace de' particolari, notava che « come più dell'antica semplicità s'allontana la vita, più il generale in poesia prende il campo al particolare, l'imitazione di tutte le cose che ne circondano appar bassa ed inetta » (ivi, XXII, A, 60).

E veniamo alla materia dell'epopea.

Il vero, il
verisimile
il falso
come ma-
teria del-
l'epopea.

Accennando al secondo dei *Discorsi* del Tasso, il Beni dice che questi « ebbe per ferma opinione che il verisimile, siasi poi vero o falso, sia la vera forma dell'azione eroica e di questa sua opinione ci fece ampia fede in un suo bellissimo discorso, mostrando che l'eroico, dopo aver eletta azione vera, possa anzi debba, per render il poema più verisimile, meraviglioso e dilettevole, a suo gusto mutar e rimutar detta azione, sicché senza rispetto alcuno di vero e d'istoria (solo però che il vero resti, massime nel successo dell'azione, per fondamento) ne tragga perfette favole » (XI, 471). E altrove: « Qualor l'azione, di cui si tesse la favola, abbia fondamento nel vero ed istorico, dovrà il poeta mirare che sia tessuto non tanto come successe, quanto come doveva succedere, né tanto sia vero, quanto verisimile ed apparisca vero, sicché la forma dell'azione, per divenir

perfetta eroica favola, sia verisimile; e perciò maggior stima si dee far di questo, ancor che falso, che dell'istesso vero, quando non avesse di verità sembianza, perchè insomma il verisimile come verisimile è la forma e perfezione e quidità... della poetica » (ivi, 479). Così il Beni riassume la famosa questione intorno al vero, al verisimile e alla materia storica nella poesia, questione che per noi ha perduto ogni valore, onde ci fa sorridere l'accanimento col quale tanti critici, e di prim'ordine, la trattarono.

Ponendo come principio fondamentale che « il falso non è » e che quel che non è non si può imitare, il Tasso ne trae che coloro i quali scrivono cose in tutto false non sono imitatori, né quindi poeti (*Pr.*, 1, 96). Molto pertanto s'inganna il Robertelli assegnando al poema per materia il falso, « avvenga che il falso, per giudizio di Platone e d'Aristotele, sia la materia del sofista, il quale s'affatica intorno a quel che non è: ma il poeta si fonda sovra qualche azione vera e la considera come verisimile, onde la sua materia è il verisimile, che può esser vero o falso, ma suole esser più tosto vero, non essendo ragionevole in modo alcuno che il verisimile sia più tosto falso, dal quale è molto dissimile: perciò che ove è dissimilitudine, non può essere identità, per così dire; ma le cose somiglianti possono esser l'istesse, se non nella sostanza almeno nella qualità. Dunque poco meno erra monsignor Alessandro Piccolomini, volendo che il soggetto del poema sia più tosto il falso che il vero. Ed in questo medesimo errore è il signor Jacopo Mazzoni » (*Pr.*, 1, 97). Ma la conclusione a cui egli, il Tasso, viene non si discosta poi molto dall'opinione di que' due: infatti egli dice: « Io concluderei che questa fosse un'arte o ver facoltà di dire il vero ed il falso, ma il vero principalmente », e che « quel ch'è in tutto falso, non può essere subietto della poesia, anzi non è » (ivi, 103).

C'è un gran garbuglio in quest'affare del rapporto tra il vero, il verisimile e il falso. In un luogo il Tasso dice: « Il verisimile non è una di quelle condizioni richieste nella poesia per maggior sua bellezza ed ornamento, ma è propria e necessaria dell'essenza sua, ed in ogni sua parte sovra ogni altra cosa necessaria » (ivi, 108). E in un altro: « Il vero è così fondamento della tragedia e del poema eroico, come il verisimile della commedia e della favola pastorale e pescatoria; o più tosto il verisimile non è fondamento in modo alcuno, perchè

il verisimile risponde per proporzione al bene apparente, siccome il vero al bene: e se il bene apparente non può esser fondamento, non può alcuno fondarsi sul verisimile » (*Lett.*, II, 447). E il garbuglio cresce al vedere che in fondo il Tasso non ammette gran differenza tra il vero e il verisimile: « Né stimo sconvenevole ch' il vero... sia verisimile, perocché se il vero non fossa al vero somigliante, sarebbe dissimigliante; ma non è dissimigliante, dunque è simigliante » (*Lett.*, II, 322). E perciò egli non ammette che ci possan esser cose vere e non verisimili o verisimili e non vere, ragionando così: « Se 'l verisimile non è vero e il vero non è verisimile, avviene ch'altra sia la natura del vero, altra quella del verisimile, perciocché se fosse la stessa, il vero sarebbe verisimile e il verisimile vero. Ma se 'l verisimile è altro che 'l vero, convien ch'egli sia estraneo: ma le cose estranee, sono aliene, e l'aliene dissimiglianti: laonde, se 'l verisimile è altro che il vero, è dissimile dal vero, e s'è dissimile non è simile. Il verisimile dunque non è verisimile. E se questo è sconvenevole, il vero avrà somiglianza con se stesso, secondo la quale l'altre cose saraano da lui dissimili e egli dissimile all'altre. E se al vero conviene la dissimiglianza all'altre cose, gli converrà la somiglianza con se stesso, e per queste ragioni è necessario che 'l vero abbia somiglianza con se medesimo » (*Lett.*, II, 444). Qualche lume viene da ciò che in proposito dice il Beni attenendosi ad Aristotele: « Non viene escluso il poeta dal vero, sebbene non come vere, ma come verisimili dee imitare e le vere e le non vere, come anco e le credute e divulgate per tutti; che vuol dire in somma ch'egli ha il credibile e verisimile per oggetto o più tosto per forma delle cose imitate, senza poi che tal credibile sia vero o falso »: sì che il poeta deve rappresentare o narrare il verisimile, « sia poi vero o falso quel ch'egli rappresenta » (XI, 466). Si concede dunque al poeta, secondo il Tasso, di fingere il falso, quando peraltro non faccia questo con intenzione di mentire, « perché il poeta non considera i particolari, ma 'l verisimile e quasi l'idea, la qual non è nelle cose particolari » (*Pr.*, I, 507); e può, attenendosi al verisimile, « ingannar con le bugie a giovamento ed utilità degli ingannati » (ivi, 504). Il poeta « non guarda la verità, ma la ricerca perfetta, supponendo in luogo della verità dei particolari quella degli universali, i quali sono idee » (ivi, 337). E a spiegar meglio questo concetto, il Tasso cita l'esempio di Senofonte, il quale effigiò un *Ciro* che,

sebbene diverso dallo storico, è molto più *vero*, come immagine del perfetto principe, che non il *Ciro* della storia, perchè la verità degli universali « è molto più stabile e molto più certa » (ivi, 338); e le favole, « benché paiano false ne' particolari, sono vere nondimeno, avendosi riguardo all'universale ed a l'idea in cui rimira il poeta, e per questa cagione la poesia, come afferma Aristotele, ha molto più del filosofico che non ha l'istoria » (ivi, 463). Le quali parole vogliono essere, intanto, raffrontate con quelle del Vico riguardanti le favole, che sono *verità d'idee*: « Il vero poetico è un vero metafisico, a petto del quale il vero fisico che non ci si conforma, deve tenersi a luogo di falso. Da lo che esce questa importante considerazione in ragione poetica, che l'*vero* capitano di guerra, per esempio, è l' *Goffredo* che finge *Torquato Tasso*; e tutti i capitani che non si conformano in tutto e per tutto a *Goffredo* non sono *veri* capitani di guerra ». E già il *Grandi* nel lib. I, tratt. III, cap. 2.^o dell' *Epopœia* aveva detto: « Lo scopo o intenzione della poesia è esprimere le idee delle cose, come, per ragion d'esempio, se tratterà ella d'un capitano, dee ella l'idea d'un perfetto capitano formare, attribuendo a quella quanto desiderar si possa di capitanesca perfezione, considerando la poesia le cose non quali possono essere e quali sono, ma quali deono essere, o immaginarsi di poter essere, il che è proprio di questa facoltà poetica ».

Secondo il *Tasso*, dunque, al poeta è lecito trattare il falso, ma « non in quanto egli è falso, ma in quanto è probabile, e il probabile in quanto verisimile appartiene al poeta (*Poet.* I, 98). L'arte insomma, pur imitando il vero, è falsificatrice: ma non come l'alchimia, che nell'imitazione dell'oro falsifica i metalli, né come l'arte de' tintori, che nella mescolanza de' colori corrompe il candor della lana e della seta; ma come quella dell'orefice, « il qual purga l'oro e nell'oro scolpisce l'immagine di *Pirro* o d'*Alessandro*. Questa immagine direm noi ch'ella sia vera o falsa? vera senza dubbio, s'ella sia somigliante a la naturale, benché il re ivi scolpito ed effigiato non sia vero re, ma finto; finto più tosto che falso.... Le cose vere dunque sono imitate e la falsità non è nell'intenzione dell'artefice che si sforza di rassomigliarle, ma nel difetto dell'imitazione » (ivi, 499).

S'è udito dir testé dal *Beni* che il poeta deve aver per oggetto il verisimile ed il credibile; e in altro luogo spiega:

« Siccome non è possibile che prendendo noi a leggere eroica azione, questa alletti e contenti a bastanza gli animi nostri, qualor sembri incredibile ed indegna di fede, così all'incontro, mentre con verisimile sembiante ci si presenta, si va facilmente da sé insinuando e da noi ricevendo per vera. E di qui avviene che qualor poi il verisimile di quest'azione viene accompagnato di belli ed affettuosi successi e spiegati con vaghe e leggiadre maniere, desta nell'animo allegrezza, compassione, timore, speranze ed altri simili affetti, e soprattutto ci riempie di maraviglia e diletto, tanto che poi, non ci avvedendo quasi, siamo addotti ad amar gli uni, a sdegnar ed odiar gli altri e talora anco a spiegar caldissime ed affettuose lagrime » (XI, 483). Di tale portentosa efficacia del credibile era stato già persuaso il Castelvetro, il quale aveva ammonito il poeta ad eleggere « piuttosto l'impossibilità accompagnata dalla credibilità che la possibilità accompagnata dalla incredulità »: e non men persuaso n'era stato il Tasso. Vero è che questi in una lettera esce a dire che il poeta « molte volte non cerca di persuadere, purché diletti, nè si cura che le cose siano credute, ma ch'elie piacciano » (*Lett.*, II, 449); tuttavia altrove dice che il poeta cerca di « persuadere che le cose da lui trattate siano degne di fede e d'autorità, e si sforza di guadagnarsi negli animi questa opinione e questa credenza », perché, se i lettori s'avvedono che le cose scritte sono false, non sono da quelle « or mossi ad ira, ora a pietà, ora a timore, or conturbati, or pieni di varia allegrezza, or sorpresi, or rapiti, ed in somma non attendono con quell'aspettazione il successo delle cose, come farebbero se l'estimasero vere in tutto o in parte: perché dove manca la fede, non può abbondare l'effetto e il piacere di quel che si legge o s'ascolta » (*Pr.*, I, 96). E il Bonannici più brevemente aveva detto il medesimo: « Se gli affetti si devono muovere dal poeta, fa di mestieri che nella parola sia fede: la fede si fonda sul verisimile; dunque egli è necessario che quel che tratta il poeta sia verisimile ».

Alle parole del Tasso ebbe l'occhio senza dubbio lo Chapelain quando, nella prefazione all'*Adone*, scriveva: « Ils disent que où la créance manque, l'attention ou l'affection manque aussi; mais où l'affection n'est point, il n'y peut avoir d'emotion, et par conséquent de purgation où d'emendement és mœurs des hommes, qui est le but de la poesie » (p. 37). La fede dunque, prosegue lo Chapelain, è necessaria in poesia; ma qual fede si può prestare a una favola riconosciuta per tale? E qui ri-

pete ciò che vedemmo detto dal Tasso intorno all'ufficio della poesia di mirare all'universale: onde la verisimiglianza è una delle principali condizioni della credibilità; e del resto « pour davantage demontrer la juste et necessaire fausseté des poemes, j'eusse bien mis en avant l'allegorie, dont ils doivent être accompagnés » (p. 39). Questo dell'allegoria è uno de' modi escogitati da' poeti per render verisimile anche l'incredibile. Il Tasso, seguendo la dottrina aristotelica che i poeti rappresentano le cose o come sono ed erano o come son possibili e debbon essere o come paiono o son dette o credute, aveva già fatto notare che « sotto il terzo membro di questa distinzione si riparano e si difendono dalla calunnia tutti i maravigliosi », come già altri avevano osservato e particolarmente il Castelvetro (*Lett.*, II, 111); e aveva poi anche detto che « l'allegoria, co' sensi occulti delle cose significate, può difendere da la vanità e da la falsità similmente » (*Pr.*, I, 454). Il Beni ripete le medesime cose dicendo che l'incredibile può riuscir verisimile per tre ragioni: la prima, che l'opinione volgare ritenga possibile anche l'impossibile; la seconda, che « l'impossibile avvenga solamente per accidente e fuor dell'arte, vo' dire per ignoranza o inavvertenza di cose »; la terza, che « l'allegoria talora può sotto sembianti falsi ed impossibili chiudere il vero o verisimile, in modo tale che qualora alcuni fatti o accidenti paiano inverisimili, siano ricevuti per poetici, tuttavolta che veramente sotto gentil velame alcune verità o cosa credibile si rappresenti » (XI, 470).

Il Villani, compagno allo Chapelain nella difesa dell'*Adone*, scagiona il Marino dall'accusa di falsità e d'incredibilità mossagli dallo Stigliani e da altri critici, e che del resto il Villani stesso riconosceva essere « la più salda, la più ragionevole e la più importante opposizione »: lo scagiona osservando che il poeta deve sì aver per oggetto il credibile, ond'è mala poesia quella che non ha il fondamento della credibilità, né l'incredibile come tale può aver luogo nella poesia: « ma quando egli ha somiglianza di credibile, nulla vieta che vi possa aver luogo ». E in più maniere può l'incredibile esser fatto credibile, e tra queste, che press'a poco son quelle medesime indicate dal Beni, v'è l'allegoria, « colla quale si possono salvare tutti gli incredibili » (p. 69). Anche il Nisidey è d'opinione che ufficio particolarissimo del poeta sia quello di « colorare le sue menzogne con artificio di verisimilitudine tale che paiano

del tutto vere » (III, 327). Parimente il Tassoni: « Senza dubbio molto più diletta una cosa nuova e meravigliosa tenuta per vera sentendone favellare, che non farebbe sendo tenuta per falsa... La favola ne diletta non come falsa, ma come meravigliosa e simile al vero; perocché come meravigliosa produce una curiosa volontà, che invaghisce la nostra mente, la quale sempre d'apprender cose insolite e nuove ha diletto, e come simile al vero inganna e fa in certe maniere forza all'immaginazione e quindi all'intelletto, che non con minor gusto sotto quella mentita sembianza che sotto la vera s'apprende » (p. 312). Pare che questo luogo de' *Pensieri* avesse in mente il Muratori quando, trattando la questione perché le immagini onde s'adorna il vero piacciono più che il vero stesso, adduceva di ciò tre ragioni: la prima, che il vero presentato coi suoi termini propri e veri, perché spesse volte seco non porta novità alcuna, non può cagionar senso di dilettazione dentro di noi; la seconda, che quelle immagini ci fanno sensibilmente comprendere le verità astratte e per così dire spirituali; la terza, che si gode l'intelletto nostro di cavar da quei veli ed ammantamenti meravigliosi del vero il dolce suo pascolo, cioè la stessa verità quasi a posta celata nell'artificio della fantasia poetica (I, 162). E il Gravina diceva che la poesia « con varî strumenti trasporta il verisimile sul finto, avvalorando le cose famigliari e consuete ai sensi colla spezie di verità, la quale, movendo meraviglia, tramanda al cerebro maggior copia di spiriti, che, quasi stimoli, spronano la mente su quell'immagine in modo che possa far azione e riflessione più viva » (p. 34). Il Gravina tratta anche di proposito la questione del vero, del falso, del reale e del finto, e dice che il giudizio vero differisce dal falso, perché il vero contiene la cognizione intera di quel che si giudica, il falso ne contiene poco o nulla; « sicché vedendo noi di lontano una torre quadrata, che tonda ci appaia, se affermeremo che sia tonda, giudicheremo falsamente; e ciò avviene perché gli angoli di quella figura si vanno nell'aria con la lontananza perdendo, in modo che ella a noi intera non giunge: che se poi alla vicinanza giungerà intera, noi tosto il falso in vero giudizio cangeremo » (p. 8). La qual dottrina piacque tanto al Ranalli da indurlo ad appropriarsela senza far menzione alcuna del Gravina: « La idea vera dalla falsa differisce in quanto che la prima contiene la cognizione intera di quel che si giudica, e la seconda ne

contiene parte o nulla: come se giudichiamo tonda una torre quadrata, perché la lontananza, mangiando gli angoli, tale ce la fa apparire » (II, 422). Nel Muratori e nel Gravina nulla si dice della credibilità; questa negò come necessaria all'arte il Pallavicino, il quale sostiene che le rappresentazioni dell'arte ci piacciono appunto perché le sappiamo finte (p. 420); e in tale opinione consentirono, tra gli altri, lo Zanotti, affermando che il diletto d'ogni rappresentazione artistica cesserebbe, se le cose finte fossero tenute addirittura per vere dacché « nessuno prende diletto a mirare un uovo simile a un altro uovo » e « vi son molte cose che essendo vere spiacerebbero, mentre quando si sappia che non son vere ma imitate e finte, piacciono » (pp. 214, 216); e secondo l'Orsi, « il vero capace di muover meraviglia è quel ch'è vero e pur non pare »; e infatti « l'immagine per esser dal vero distinta, non può senza falsità scambiarsi col vero; ed appunto lo spacciare in tal guisa la falsità è un'industria dell'arte » (I, 107. 109): sì che i lettori prendono diletto appunto perché non scambiano le immagini col vero. Il Ricci al contrario era d'avviso che muova gli affetti più il vero che il finto, e in ciò la pensava come il Nisiely, pel quale il vero più che il verisimile muove in noi gli affetti e modera i nostri pravi costumi (V, 20). E così siamo ricondotti all'opinione del Tasso, le cui parole ripeteva, senza citarlo, il Polcastro, dicendo che se al soggetto epico manca la condizione della verità e quindi della credibilità, « non si lasciano i lettori sì facilmente commuovere o non attendono con quella aspettazione e diletto i successi delle cose, come farebbero se veri gli stimassero in tutto o in parte » (p. 80). E giacche, come s'è visto, il Tasso faceva distinzione, tra *falso* e *finto*, credo opportuno riferire da un articolo della *Biblioteca Italiana* del 1830 (LVIII, 145 segg.) un tratto dove non solo è posta chiaramente la medesima distinzione, ma si contengono altre idee che molto si avvicinano a quelle del Tasso, il che non può recar meraviglia, quando si sappia che l'articolo verte su argomento già dal Tasso trattato, cioè sull'unione dell'elemento storico e dell'inventivo nelle opere d'arte: infatti vi si espongono delle *Idee generali sul romanzo storico*, che preludiano a quelle più tardi (1845) enunziate dal Manzoni in una memorabile dissertazione. Nell'articolo, ch'è dello Zaiotti, si discute « per che modo in fatto di arti la *falsità* si distingua dalla *finzione*, e con che riguardi, e sino a qual punto il *vero*, che abborre sempre dalla *falsità*,

possa entrare nel dominio della finzione senza nuocere agli effetti che per mezzo della finzione stessa l'artista vuol conseguire ». Vi si dice tra altro: « La finzione considerata come il prodotto della facoltà inventiva, che si esercita sulle arti d'imitazione, non è cosa per alcun modo opposta alla verità; ché anzi ad esaminarla ne' suoi elementi si scorge ch'è la verità medesima rappresentata per via di simboli e desunta dal mondo reale ad esprimere con nuove combinazioni le immagini dell'intelletto. Per conseguenza sotto la finzione è sempre la verità, e, parlando il linguaggio dell'arte, le favole attribuite ad Esopo e i romanzi di Enrico Fieldins sono egualmente *veri* che la storia del Guicciardini ». E qui non può non tornarci alla mente l'esempio recato dal Tasso della *Ciropedia* di Senofonte, a proposito del quale s'è qui addietro fatto cenno a una importante considerazione del Vico. Continua poi l'articolo così: « All'incontro la falsità, sotto qualunque aspetto si guardi, e sia che provenga dall'errore o che derivi da una deliberata intenzione, è sempre in contrasto diretto colla verità, perché è soltanto col negarla, che arriva a mostrarsi, come cosa almeno in apparenza esistente; non è quindi possibile che fra l'una e l'altra abbia luogo pur un istante di tregua, e meno ancora che sieno mai per compenetrarsi ad occupar insieme lo stesso posto dell'universo intellettuale e morale » (p. 174). Qui invece siamo alquanto lontani dal pensiero del Tasso, il quale ammise anche il falso come soggetto dell'opera d'arte: un falso verisimile: che è ciò appunto che fa di bisogno all'epopea anche a giudizio del Leopardi (I, 367), il quale poi distingueva (II, 106-107) la poesia immaginativa o ispirata dal *falso* e sentimentale o ispirato dal *vero*.

Nel medesimo articolo, si deplora « che i romanzieri per condurre una scena, da cui aspettano una profonda commozione o per disporre la catastrofe dell'immaginarie loro vicende, trasformino ad arbitrio l'istoria scompigliando senza riguardo e gli nomi e le cose e i tempi » (p. 177). Questo, che, secondo il critico della *Biblioteca Italiana*, era un biasimevole abuso ne' romanzi trattanti soggetti storici, abuso biasimato qualche tempo dopo anche dal Manzoni nel bellissimo suo scritto sul romanzo storico e in genere sui componimenti misti di storia e d'invenzione; era stato già dal Tasso imposto come obbligo al poeta epico. Deve questi, secondo lui, avvertire « se nella materia ch'egli prende a trattare sia avvenimento alcuno il quale, al-

trimento essendo succeduto, fosse più maraviglioso o verisimile, o per qualsivoglia altra cagione portasse maggior diletto, e tutti i successi che si fatti troverà (cioè, che meglio in un altro modo potessero essere avvenuti), senza rispetto alcuno di vero o d'istoria, a sua voglia muti e rimuti, ordini e riordini, e riduca gli accidenti delle cose a quel modo ch'egli giudica migliore, mescolando il vero co' l'finto, ma in guisa che 'l vero sia fondamento della favola » (*Po.*, I, 130). Ecco i due aspetti diametralmente opposti della questione tanto discussa sui rapporti tra la storia e la poesia ne' componimenti letterari: da una parte stanno coloro i quali non ammettono la convenienza d'una qualsiasi alterazione della storia per renderne possibile la fusione con l'elemento fantastico; dall'altra quelli i quali tale alterazione reputano necessaria per quei componimenti che richiedono il soggetto storico, come sarebbe la epopea. Ora, sebbene il più grande de' romantici, il Manzoni, si sia schierato in teoria co' primi, in pratica stette, non men che gli altri della stessa scuola, co' secondi; onde ben a ragione poterono i classicisti rinfacciar agli avversari che, in fondo, le loro dottrine poetiche trovavano un evidente addentellato con quelle dei puri scrittori classici, tanto è vero che anche il loro canone fondamentale, dover cioè la poesia essere indirizzata specialmente al popolo e avere il vero per oggetto, l'utile morale e civile per iscopo, l'interessante per mezzo, s'accordava perfettamente con quanto aveva già detto in proposito il Tasso.

Poiché la poesia deve aver suo fondamento sul vero, ma questo vero deve considerare come verisimile, traendolo dai particolari all'universale, all'idea, e a tale effetto mescolandolo anche col finto e col falso: il poema epico troverà soggetto vero che convenga alla sua dignità nella storia, la quale peraltro sarà in esso tratta dal particolare all'universale, considerandosi cioè i fatti non come sono realmente avvenuti ne' loro particolari, ma come avrebbero dovuto avvenire, e quindi alterandoli e mescolandoli con fatti immaginari, perchè ne risulti un'idea d'azione perfetta. Questa, in poche parole, la dottrina del Tasso. Ma perchè il soggetto dell'epopea si deve trarre proprio dalla storia? Se questa dev'essere poi alterata con intrusione di elementi fantastici, non sarebbe addirittura preferibile, anziché manomettere la verità storica, inventare di sana pianta il soggetto? Ciò parrebbe logico; ma invece noi ve-

La storia
come fon-
damento
dell'epo-
pea.

diamo che lo stesso Castelvetro, il quale faceva consistere tutto il merito del poeta nella fatica d'inventar da sé l'argomento, perché la poesia deve assomigliare alla storia, ma non essere storia: esigea poi che il soggetto dell'epopea e della tragedia fosse, almeno nelle linee generalissime, storico. Il Tasso adduce alcune ragioni per giustificare l'obbligo imposto al poeta epico di trarre il soggetto dalla storia. Prima di tutto egli reca l'autorità del più grande poeta epico dell'antichità, Omero, il quale, checché ne dica Dion Crisostomo, si fondò sull'istoria, ch'egli alterò solo per giovare ai Greci (*Pr.*, I, 94. 504-506). Quest'argomento è addotto anche dal Beni con quest'osservazione, che, sebbene i fatti presi a narrare da Omero e dagli altri epici antichi « con menzogne sian variati e dal vero in gran maniera allontanati, nulladimeno l'origine e germe, per così dire, di questi ed altri poemi eroici è istorico » (XI, 469). All'autorità d'Omero s'inclinò, per quanto riguarda la storicità del soggetto, anche quell'Udeno Nisiely che, come vedemmo, ebbe pur tanto a ridire sul grande poeta epico: « Appresso i Greci e i Latini si legge che i poeti, gli storici, i cosmografi i cronologisti, i filosofi, gli oratori, i politici, i moralisti e in breve tutti gli scrittori, o per soggetto o per allegazione o per semplificazioni o per qualunque altra circostanza, o affermano o indicano o credono vera la guerra troiana. Onde o sia storia di successo veramente avvenuto o sia fama di accidente per verace tenuto universalmente, la predetta azione primogenitrice de' due poemi epici d'Omero, ci darà la sentenza inappellabile che la storia, non la favola siasi primiero argomento della poesia » (V, 20). Un'altra ragione addotta dal Tasso è questa: « Dovendo l'epico cercare in molta parte il verisimile, non è verisimile che un'azione illustre, come sono quelle da lui trattate, non sia scritta e passata a la memoria de' posterì con la penna d'alcuno istorico: e i grandi e fortunosi avvenimenti non possono essere incogniti: e ove non siano recenti in scrittura, da questo solo argomentano gli uomini la loro falsità, e falsi stimandoli, non consentono di leggieri a le cose scritte » (*Pr.*, I, 95). Inoltre « quelle cose sono credibili che si possono fare; ma quelle che non è chiaro che siano fatte, sono credute poco possibili » (ivi, 97).

Come
deve es-
sere trat-
tata la
storia,
dal poeta

Il poeta deve dunque trarre il soggetto dalla storia, ma da storia tale che possa essere ad arbitrio di lui modificata; e non ripugna alla storia l'essere alterata, né del resto ogni al-

terazione fa imperfetto l'alterato, perché se è una falsificazione il mescolare all'oro il rame e l'argento, non è una falsificazione l'unire il vero storico con la finzione, e a ogni modo v'è l'allegoria che co' suoi alti sensi giustifica la contaminazione (*Lett.*, II, 450). Per ciò non si devono scegliere soggetti storici che non possano essere alterati, come sarebbero quelli troppo recenti o le storie spirituali, perché nel trattarle, non potendosi introdurre finzione (e non è poeta chi non finge) « non si fa fatica alcuna nel trovare » (*Pr.*, I, 150): parole quest'ultime che sono una figliazione del concetto ricordato del Castelvetro, che il merito del poeta stia nella fatica del trovare. Il Pellegrino illustra il pensiero del Tasso con l'esempio di Lucano: « Il soggetto di Lucano non è poetico: ma non perché non sia stato un'invenzione, ché in questo modo non sarebbero poetici né il soggetto dell'*Iliade*, né dell'*Eneide*, perché non fu imaginata da Omero parte della guerra troiana, né immaginate da Virgilio le vicende d'Enea in Italia. Non è poeta, perché Lucano scrisse appunto tutta l'istoria della guerra civile tra Cesare e Pompeo. Bisognava prendere una parte e riempirla di mezzi favolosi e trarla dal suo particolare all'universale della sua poesia ». Precisamente lo stesso dice il Tasso ne' *Discorsi*: « Se Lucano non è poeta, ciò avviene perché s'obbliga a la verità de' particolari ». Il Tasso peraltro, ne' riguardi di Lucano come cantor di cose veramente avvenute, aggiunge un'osservazione importante; dice cioè che questo non basterebbe per far perdere a Lucano il nome di poeta, potendosi ben dare che delle cose fatte « alcune siano com'è verisimile che fossero fatte o possibile, secondo il quale è poeta » (*Pr.*, I, 134). E questa la traduzione letterale d'un passo d'Aristotele, né il Tasso s'indugia a conciliare il concetto in esso espresso con quello d'un altro luogo della *Poetica* aristotelica, ov'è detto essere del poeta il dir le cose non quali sono avvenute, ma quali avrebbero dovuto avvenire. Il Castelvetro tentò tale conciliazione così: « Se uno, non sapendo le cose avvenute ed avendolesi egli da sé immaginate, le riporrà nel suo poema, sarà poeta, non altrimenti che se quelle mai avvenute non fossero; perciocché egli ha durata la fatica per la quale altri guadagna il titolo di poeta; ma se prima le avesse sapute essere avvenute, non avrebbe durata fatica niuna in trovarle, né sarebbe poeta ». E analogamente l'Infarinato Secondo, cioè il Salviati: « L'invenzione è delle cose non trovate o di quelle che chi le

trova non sa che siano state trovate prima ». Il Guastavini confuta il Salviati dicendo che potrebbe darsi che un poeta avesse composto sopra azione vera non ancor conosciuta quando egli scriveva, e che poi, per la scoperta d'una storia qualunque, si rendesse nota: la stessa opera in tal caso sarebbe prima poetica e poi no. Altrove il Salviati dice: « Quanto pertiene al verisimile, può accadere che storia scritta sia soggetto di poema: ma quanto all'invenzione, è vietato il prenderla tale. Dovendosi dunque accordare queste due cose, una cosa che già sia scritta, una cosa che sia avvenuta, potrà accadere che di poema sia soggetto quella cosa avvenuta, dico, che ritrovata dal poeta s'abbatta a esser vera ». A codesto argomento il Nisielly fa questa osservazione: « Se è cosa *avvenuta*, come può essere *ritrovata dal poeta*? E poi: com'è possibile che al poeta succeda inventare una cosa avvenuta, di suo ingegno, in modo che non si conosca e non si creda fermissimamente ch'egli abbia presa per suo soggetto quella cosa di già occorsa? Ma dichiaro: non può darsi questo caso, che uno possa inventare, per esempio, la guerra di Gerusalemme (finché non fosse scritta da nessuno), sicché concordino insieme il tempo, il luogo e le persone. Discordanti e ripugnanti queste tre condizioni, non sarà poetizzato sopra *cosa avvenuta*, né *vera*; ma concordanti e corrispondenti, dico essere impossibile che il poeta possa aversi imaginata quella materia, senza averla conosciuta o dalla storia o dalla fama » (V, 27). Il Beni invece s'accordava col Salviati: egli infatti spiegava il dibattuto passo aristotelico dicendo che non vi si parla del caso che l'artista tratti a bello studio cose fatte, ma bensì di quest'altro, che cioè per combinazione, tuttoché suo scopo fosse stato di scrivere solamente ad immagine di cosa verisimile, si fosse incontrato a scrivere cose fatte e vere: sì che solo accidentalmente narrerebbe il vero, mentre, per quanto è suo proprio intendimento, scriverebbe ad imitazione, che vuol dire fingerebbe e narrerebbe il falso (XI, 465). Anzi il Beni aggiunge che, « se per avventura l'azione per se stessa fosse tale, qual esser doveva, in questo caso ancora potrà rappresentarla senza variarla e senza sospetto di venir reputato istorico, perocché egli la rappresenta non tanto come vera, quanto come verisimile, né tanto conforme al successo, quanto ricercando qual dovrebbe essere e come avrebbe a farsi ».

Il Beni ha tutto un discorso sul modo diverso in cui la storia deve essere trattata dallo storico e dal poeta; le sue

idee collimano perfettamente con quelle del Tasso: questi aveva detto che il poeta deve compor insieme opportunamente le cose secondo il necessario e secondo il verisimile, e dar loro forma conveniente, in quel modo che l'architetto suol dare alle pietre colle quali edifica. « E siccome il palagio non è palagio senza la sua forma, così quello non è poema a cui manchi la forma » (*Lett.*, II, 442). E il Beni, lasciando da parte l'abusato paragone dell'architetto: « L'istorico deve rappresentarla [l'azione] per appunto tal qual'è, ancorché non fosse secondo il verisimile, e necessario...; dove al poeta convien mirar solo al verisimile e non come vera, ma come verisimile rappresentarla » (XI, 465). La storia deve perder la forma della storia ed assumer quella della poesia; e per ottener ciò è necessario mescolare il vero con l'inventato, mescolanza della quale, dice il Tasso, nessun'altra è più soave (*Pr.*, I, 323). Perché Erodoto piace tanto? perché in parte è favoloso: così dicendo il Tasso preveniva Bacone, il quale, parlando della poesia eroica, affermò che la storia col suo raccontar fatti tutti veri riesce fastidiosa, laddove la poesia piace perchè piena di cose inaspettate, vaghe, avventurose. Il merito d'un poeta, quindi, non istà tanto nella scelta dell'argomento, quanto nel saperlo trattar convenientemente, nel saper abbellire di nuovi colori la verità e farla essa stessa nuova di vecchia ed antica: « e nuovo sarà il poema in cui nuova sarà la testura de' modi, nuove le soluzioni, nuovi gli episodi che per entro vi sono traposti, quantunque la materia fosse medesima e da gli altri prima trattata; perchè la novità del poema si considera più tosto a la forma che a la materia; a l'incontro non potrà dirsi nuovo quel poema in cui finti siano i nomi e le persone, là dove il poeta faccia il nodo e lo scioglimento fatti da altri » (*Pr.*, I, 104). Quest'opinione del Tasso sulla *novità* se l'appropriò, ripetendo le stesse precise parole senza citare la fonte, il Polcastro (pp. 80-81), e ad essa dovè aver la mente il critico della *Biblioteca Italiana* (XVII, 137), il quale, trattando di due poemi aventi per soggetto la distruzione di Gerusalemme, come i due del Tasso e del Barga hanno per soggetto la prima crociata, esclamava: « Piccola gloria è... trovar un argomento di poema, grandissima trattarlo decorosamente »; e ricordava che il Tasso, accennando in una sua lettera ad alcuni soggetti di poema eroico, aveva concluso: « E se ben alcuni di questi soggetti sono stati pres, non importa, perch'io crederò di trattarli meglio ». Il Nisiely

invece pensava tutto l'opposto: « Par che la favola perda il suo onore quando si favoleggia sopra un medesimo soggetto più fiate . . . : né approvo per artificiosa invenzione che 'l Barga e il Tasso corressero poetizzando a un medesimo scopo, ch'è l'espugnazione di Gerusalemme, dove, l'uno da l'altro discordando, inducono il sospetto della verità, e così spoglian la favola de' suoi privilegi, che sono il piacere e l'inusitato delle cose » (V, 17). E altrove: « Bisogna . . o inventar la favolà di proprio ingegno o divisarla a suo modo, o vero, fabbricando l'essenziale accidente su gli scritti altrui, ritenerlo nella verità sua, e poi falseggiar con nuovi episodi gli altri ingredienti a beneplacito suo » (III, 139). Il Cebà, nell'apprezzamento del merito da riconoscersi a un poeta che tratta soggetto storico, seguì l'opinione castelvetriana della fatica, naturalmente adattandola al suo caso, cioè al presupposto che la verità del fatto sia necessaria nell'azione tragica nell'epopea. Secondo lui si acquista molto maggior lode nel condurre a termine un'azione storica che una finta, perché nella prima s'è legati dalle circostanze reali, nella seconda no; e quanto maggiore è la fatica fatta dall'autore, tanto maggiore è nei lettori la meraviglia pel suo ingegno e quindi tanto maggiore il diletto che da questo proviene. Del resto anche pel Cebà il merito del poeta non scema s'egli tratti argomento che sia stato trattato anche da altri, purché egli sappia introdurvi mutamenti. Egli non trova biasimevole che l'azione sia tutta inventata, ma ripetendo un argomento del Tasso, dice essere meglio che la si tragga dalla storia, perché abbia la qualità della verisimilitudine: infatti se l'azione della commedia può esser verisimile anche se finta, così non è di quella dell'epopea, non potendosi ammettere che un'azione illustre sia rimasta oscura e non sia stata segnata nell'istoria (p. 41). Il Grandi pure ammette che la materia dell'epopea possa esser tutta favolosa (*Ep*; lib. I, tratt. V, cap. I): ma più largamente tocca della parte che vi può avere la storia trattando la questione delle differenze tra storia e poesia. Basteranno alcune citazioni per mostrare com'egli derivi le sue idee dal Tasso: « Il poeta può nell'istoria inventare e favoleggiare secondo il verisimile ed il necessario . . , onde non fuor di ragione hanno detto alcuni esser la poesia favola fondata su 'l verisimile . . . Il poeta, e massimamente l'epico, alterando la verità istorica, finger deve l'azioni tali quali è verisimile e necessario che siano state

operate.... Non è inconveniente che ancor la materia dell'epopea sia tutta storica, potendosi in essa ritrovar eroe che con suoi capitani e soldati abbia vittoriosamente fatto azioni tali quali si dovevan fare (« *Ep*; lib. I, tratt. V, cap. 3^o). Poi al Grandi parve di aver lasciata soverchia libertà al poeta e quindi nella *Aggiunzione* pensò bene di limitarla un poco, ma non seppe fare altro che copiar quasi alla lettera il Tasso senza citarlo: salve, infatti poche modificazioni, si trova nel secondo discorso (*Pr.*, I, 132-133) l'esemplare delle seguenti parole del Grandi: « Tutto che l'epico possa a suo talento mutar l'istorica materia, non la muti però nell'ultimo fine dell'impresa, né racconti al contrario alcuni de' più principali avvenimenti e più noti e ricordati per veri, come per esempio sarebbe se si dicesse essere stata Roma distrutta da Pirro, capitano de' Tarentini, e male sarebbe stata la materia dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, se fosse stato vero quel che si legge nell'Ariosto.

Che i Greci vinti e che Troia vittrice
E che Penelopea fu meretrice.

Quindi è da biasimarsi il Bolognetto, il quale cantò la liberazione di Valeriano imperatore, che morì prigioniero di Sapore, re di Persia » (p. 8).

Anche il Beni riconosce nel poeta epico libertà di mutar la materia storica (VIII, 397); invece il Nisiely riprova apertamente le alterazioni della storia e specialmente l'anacronismo, ch'è ammesso come legittimo dal Tasso (*Pr.*, I, 131); la riprova « conciossiachè lo scambiare i luoghi, i riti e i tempi sia o smemorataggine o ignoranza o inavvertenza », e « però magre scuse e ingiusti perdoni si possono concedere a chi a questa foggia strapazza il mestiero » (I, 32). Peraltro il Nisiely ammetteva la mescolanza dell'elemento storico col fantastico: ne tratta a lungo, citando molte autorità, nel *proquimmasmo* secondo del vol. V, da cui merita d'essere riferito questo passo: « Non si celebra tra gli storici battaglia sì orribile, né si canta tra i poeti duello eroico tanto fiero, che in paragone della presente contesa non riuscisse una guerra in sogno o un contrasto dipinto. Qui Greci, qui Latini, là Toscani, e tutti i più segnalati di nome e mirabili di dottrina che siano al mondo: questi, dico, tutti empirono di tumulti le carte, di ambiguità le menti, di parzialità i critici, senza veruna speranza di pace, senza temperamento di tregua, senza una minima parola d'ac-

cordo. E io, che sono in comparazione di sì marziali e invincibili guerrieri un soldato novello, disarmato e inesercitato, avrò cuore tanto sicuro e audacia così temeraria, che io voglia esser pure spettatore, non che tenzonatore in questo perigliosissimo agone? Finalmente io non posso contenermi, perché io sono anch'io uno de' congiurati contr'Aristotele, capo di questa fazione, e contro i suoi collaterali, e son risoluto di morir per la verità, e s'io non potrò dar favore con l'opera interribilirò con le grida e con l'animo almeno. Il cartello della disfida è questo: se il poema si può fondar tutto sopra la storia, se deve esser tutto favoloso, se vuole il soggetto solo storico e gli episodi finti. La mia risoluzione si è questa, che il poeta sia obbligato a prender l'argomento principale da storia e poi vestirlo di varî accidenti favolosi » (V, 8). Al bizzarro critico rispondeva gravemente il Battista, combattendone la tesi, senza peraltro mostrar mai di sapere che questa è pur la tesi del Tasso: egli parte dal principio che il poeta è tanto più poeta quanto più inventa, e qui va d'accordo col Castelvetro; ma poi si stacca da questo per rinfacciargli la contraddizione in cui, come s'è già visto, cadde, quando affermò, prima, che la poesia ha la materia trovata e imaginata dall'ingegno del poeta; poi, che la favola del poema epico deve esser tratta dalla storia. Il Battista dunque attribuisce maggior merito a chi finge l'azione del poema: gli pareva che, tanto, il trarla dalla storia fosse inutile, perché, se i lettori sono idioti, credono vero anche il finto; se sono letterati, prendono diletto della buona imitazione, senza badare alla verità dei fatti (p. 93 segg.). A questo modo di vedere s'avvicina un po' lo Zannotti, il quale si contentava che l'argomento paresse preso dalla storia; che se poi il poeta lo traeva veramente di là, allora quella doveva essere delle men note, perché fosse a lui possibile di mutarla a suo piacimento (p. 218). Il Polcastro, al solito, copia il Tasso senza citarlo: « La materia, che si può chiamare anche argomento, o si finge o si toglie dalla storia, il che è molto meglio, perché dovendo l'epico cercare in ogni parte il verisimile, certo non lo è che un'azione illustre non sia stata scritta o tramandata alla memoria de' posteri da qualche istorico » (p. 80). E in tutto ciò che dice dei rapporti tra la poesia e la storia, e sul modo in cui devono essere trattati gli argomenti storici (pp. 82, 102), copia o abbrevia o parafrasa il Tasso.

Ricordiamoci che il Polcastro commetteva questi suoi plagi in uno scritto inteso a conciliare le idee dei classici con quelle de' romantici; ora, su questo punto, gli uni e gli altri erano in fondo, d'accordo tra loro e col Tasso. Il Manzoni nel 1821 scriveva al Faurel: « Rassembler les traits caractéristiques d'une époque de la société et les développer dans une action, profiter de l'histoire sans se mettre en concurrence avec elle, sans prétendre faire ce qu'elle fait mieux, voilà ce que me paraît encore accordé à la poésie et ce qu'à son tour elle seule peut faire ». Eppure più tardi, nel discorso sul romanzo storico, non senza risalire all'autorità del Tasso, s'industriava a dimostrar la grande difficoltà, anzi l'impossibilità di mescolare l'elemento storico con l'inventato e diceva che ai nostri tempi non potrebbe venir in mente a nessuno di rappresentar gli avvenimenti passati quali avrebbero dovuto esser per riuscir più dilettevoli e maravigliosi e di indicar la strada che le cose avrebbero dovuto prendere per arrivare dove sono arrivate (p. 580). Questa contraddizione di vedute, che nel Manzoni rappresenta due momenti ben distinti del suo pensiero artistico, la troviamo tal quale nel breve ambito d'un articolo della *Biblioteca italiana* del 1832 (LXVI, 289) *Sull'uso da farsi della storia nelle lettere e nelle arti*. Qui si comincia col dire che la verità costituendo il principal carattere ed anzi la vera essenza della storia, « ogni qualvolta da questa i letterati e gli artisti traggano il soggetto de' loro componimenti, dev'essere da essi come cosa santa riguardata e quindi con reverente animo osservata, così che, sebbene la finzione sia un proprio diritto ed un espediente ordinario alla poesia, pure questa, quando si fonda sulla storia, deve astenersi possibilmente dal valersene, come quella che in tal caso, battendo una via maggiore, a più alta e più splendida meta s'indirizza ». Quale sarebbe la logica conseguenza di questa premessa? L'assoluta proibizione di contaminar la storia con la finzione. Ma c'è quel *possibilmente* che salva tutto: infatti lo scrittore, pur esortando i letterati e gli artisti a seguir con costante osservanza la verità, quando traggono dalla storia gli argomenti dei loro canti e dei loro disegni, e ad astenersi da quella mescolanza di vero e di falso che reca sì grave onta alla ragione e nuoce ai giusti e nobili fini della poesia, continua col dire: « Ciò però non toglie ch'essi non possano ordinare le storiche loro rappresentazioni nel modo che reputano più opportuno a conseguir

l'effetto contemplato, che non possano quindi disporre ed eziandio modificare le singole parti del fatto e le varie circostanze dei luoghi, dei tempi e delle azioni secondo che richiedono il genere del componimento e lo scopo della imitazione; ch  anzi havvi una specie di convenzione tra lo imitatore e lo spettatore ovvero uditore, per cui quello, entro a certi prefissi limiti, pu  adoperare ogni artificio e giovarsi di alcune indispensabili concessioni ». E tutto ci , nell'opinione del critico, poteva farsi senza venir meno al rispetto dovuto alla santit  della storia! Cos  parlava un classicista dal pulpito della sua scuola, preannunziando le idee e gli argomenti del Manzoni, o dando insieme ragione anche al Tasso. E che cosa aveva fatto di sostanzialmente diverso dal cantor di Goffredo un romantico della pi  bell'acqua, il Grossi nei, *Lombardi*? Egli, a detta del Manzoni, aveva studiato cos  profondamente l'epoca dell'azione presa a trattare che, tutte le narrazioni dei poeti e gli errori degli storici nel ritrarla facevoao male al suo spirito, perch  contrastavano con l'idea che egli sen'era fatta e che volle rappresentare fedelmente nel suo poema. Lasciamo andare che l'esecuzione non sia stata pari all'intenzione, ma, come principio, il metodo seguito dal Grossi non era molto diverso da quello additato dal critico della *Biblioteca Italiana*. Che importa che questi scrivesse che « la storia travisata dalla menzogna e dalle smanerie della favola perde il suo casto decoro e l'autorevole sua efficacia », quando, in somma, riconosceva nel poeta la *quidlibet mudenti potestas* anche in fatto di storia? Chi aveva manomesso di pi  la storia, il Tasso che, togliendo da essa il fatto e i personaggi principali li aveva circondati di falsi particolari, o il Grossi che il fatto o i personaggi principali, tratti dalla sua fantasia, s'era studiato di collocare in un ambiente conforme in tutto e per tutto a quello rivelatoci dalla storia? La differenza si prestava a distinzioni polemiche, ma non era tale da poterne dedurre se il Tasso avesse avuto della storia un rispetto maggiore o minore che il Grossi. E quando i classicisti biasimavano questo per aver finto il fatto e i personaggi principali, avrebbero dovuto pensare che, anche nella stessa *Conquistata*, il Tasso per far opera poetica aveva dovuto, poco o molto, alterare la storia. Ci  intese perfettamente un altro classicista, l'Ambrosoli, il quale, pur trovando da ridire sul sul modo onde il Grossi s'era valso della storia, non negava che questa potesse essere alterata in servizio della poesia;

anzi, seguendo i principi del Tasso, sosteneva che il vero non deve essere trattato alla stessa guisa dallo storico e dal poeta. Egli scriveva, nella *Biblioteca Italiana* del 1826 (XLII, 147): « Invitiamo . . . la gioventù a studiare la storia prima dei poeti; incitiamo i poeti ad attingere i loro argomenti alla storia e non alla favola ed ordirli con quei soccorsi che loro possono venire dalla religione e dalle opinioni correnti, a modificare insomma l'arte degli antichi in tutto quello che sarebbe contrario allo stato dell'attuale società. Ma non consentiamo che invalga questa fallace dottrina, che la poesia e nel soggetto e nei mezzi debba essere uguale alla storia, e che il vero debba essere narrato nello stesso modo dalla storico e dal poeta » (p. 154). E volendo dimostrare questa sostanzial differenza tra poesia e storia, l'Ambrosoli non fa che ripetere su per giù le idee del Tasso, alla cui autorità si richiamò esplicitamente più volte. « Ufficio della storia (egli dice) è di raccogliere e raccontar le semplici verità, di sorta che i maestri le contendono perfino l'eleganza per tema che lo scrittore a questa sacrifichi alcuna parte del vero. La storia è il campo dell'intelletto e del raziocinio, è una severa maestra che non si cura mai d'infiore i sentieri pei quali ti guida. Ma la fantasia dell'uomo ama di vagare talvolta per confini più ampi: il suo cuore aspira ad una perfezione, della quale indarno va in traccia pel regno della realtà; nel fingersi un mondo più bello, una generazione d'uomini più perfetta, vuol colorire insomma, come può, il disegno d'una vita migliore, di cui si sente capace. A questo nobile desiderio soccorre in parte l'antica epopea, perché il poeta, sollevandosi al di sopra della storia, da cui apprese le azioni degli uomini, cerca come potessero esser migliori, se coloro che vi si adoperarono fossero stati più prudenti, più forti, più generosi, e così diletta sublima la mente all'idea di una maggiore virtù e ci dipinge col verisimile quella perfezione di cui non ci potrebbe esser maestra seguitando unicamente il vero . . . Il filosofo e l'epico concorrono a questo medesimo fine di condurre gli uomini al sommo della virtù, né in altro sono diversi gli uni dagli altri se non in questo, che il filosofo vuole ammaestrare per via di raziocini e l'epico istruire diletta col rappresentare belle e sublimi azioni. Ma queste azioni sono vere, sono conformi all'ordine possibile della natura e solo abbandonano o mostrano più tosto d'abbandonare talvolta la verità per diletta con allegorie che in sé la racchiudano sotto la

scorza del falso, o per salire con più vantaggio de' lettori dall'individuale della storia all'universale della filosofia poeticamente rappresentata » (p. 151).

Salire dall'individuale della storia all'universale della filosofia poeticamente rappresentata: è precisamente quello che voleva si facesse il Tasso. Niccolò Tommaseo ripeté: « Cercare l'universale nel particolare: ecco lo sforzo del Genio » (*Antologia*, XXXI, B, 93), e affermò per lui che non bisogna alterare o falsare la storia, ma darle vita, scoprirvi l'anima senza deformarne il corpo, interpretar il silenzio de' cronisti, cogliere il secreto de' cuori (ivi, XXXIX, C, 62), e per superare i pericoli di falsar col romanzo la storia, credette bastasse sollevarsi a quelle epoche di cui non rimangono che notizie incerte e dove la fantasia può liberamente esercitarsi (ivi, p. 55). Anche il Tasso aveva detto dover il poeta epico trarre il soggetto da un'epoca che, per la sua lontananza, gli lasci libertà di mutamenti fantastici: ma d'altra parte aveva egli stesso scelto soggetto tale da non poter, secondo ch'ebbe a osservare anche il Foscolo (*Opp*, X, 210), « esporre la storica verità col mezzo della poesia come Omero, perchè egli viveva in una età colta »; e il Tommaseo con egual contraddizione affermava che un forte ingegno potrebbe con soli i dati della storia, senza nulla inventare, fuorché il necessario al complemento di quelli, creare un poema di sublime e profonda bellezza (*Antologia*, XXXI, B, 100). Ho detto *con egual contraddizione*; ma in realtà nelle parole di Tommaseo v'è una riserva, che equivale in tutto a quel *possibilmente* onde, come s'è visto, un critico della *Biblioteca Italiana* temperava l'assoluto divieto di contaminar la storia con l'elemento fantastico; dice infatti il Tommaseo *fuorché il necessario*; dunque la storia pura e semplice, senza intrusione di parti inventate, non può dar luogo a poesia. E così la pensava anche il Mazzini, secondo il quale condannare il poeta drammatico (e senza dubbio egli credeva il medesimo anche per l'epico) alla sola suppellettile storica, sarebbe stato un ricacciar gl'ingegni nell'incertezza. Dei fatti storici, diceva lo stesso Mazzini, bisogna valersi « come il geometra si giova di tre punti dati a disegnare l'intero cerchio ». E altrove: « V'è... un vero storico o dei fatti; v'è un vero morale o dei principi. Questo secondo sta al primo come il tutto alla parte, come l'originale alla traduzione: l'uno è il principio, l'altro ne svolge le applicazioni. In breve, il

primo si traduce in *realtà*, il secondo in *verità*...; la *realtà* è l'ombra del vero; la *verità* è l'ombra di Dio sulla terra ». Ciò posto, è chiaro che il Mazzini era in quello stesso ordine d'idee per cui il Tasso affermava che il *Ciro* delineato da Senofonte non era meno *vero* del *Ciro reale* rivelatoci dalla storia, e per cui S. Uzielli, in un articolo dell'*Antologia* (XIII, C), ove è ripetuto che « la parte favolosa d'un poema non vuol essere esclusa, e l'alleanza del finto col vero non riesce... menomamente incompatibile » (p. 122), affermava che la *Gerusalemme liberata* « rappresenta, come in rilievo, il vero della storia ai dotti che sanno distinguerlo e separarlo dagli ornamenti accessori ond'è accompagnato » (p. 123).

Concessa al poeta, sia pur con certe restrizioni, la facoltà di alterare la storia, vien da sé che gli sia permesso anche di mutar l'ordine de' fatti storici, seguendo non l'ordine naturale ch'è proprio di questi, ma l'ordine artificioso o perturbato, e soprattutto di non cominciare *ab ovo*, giusta il precetto d'Orazio. Così pensava il Tasso, ed era d'accordo con lui il Beni, secondo il quale « nondisdice punto che si dia alla proposta storica azione nuovo principio, ovvero si vari il mezzo e il fine » (VIII, 397). sebbene « l'uno e l'altro ordine si possa con arte e debita opportunità ritenere » (XIII, 410). Il Castelvetro, movendo dal concetto che la poesia non è storia ma rassomiglianza della storia, aveva sostenuto che il poeta deve tener l'ordine naturale come lo storico. Si attenne a questa opinione, « contr'all'esempio di tutti i maggiori poeti e contr'alle sentenze di tutti i migliori critici », il Nisiely, il quale, dopo aver sostenuto che l'azione deve cominciare proprio *ab ovo* e deve essere svolta secondo l'ordine naturale, esce fuori con queste parole: « Qual ragione tanto incantatrice e magica può legar gl'intelletti che son liberi e sani e usati alle ragioni vere, stabili e chiare, e non vòlti alle chinere e alle fantasie composte d'ombre e fondate in aria; qual ragione dunque siffatta potrà persuadere e acquistare l'ingegno, che Omero e Virgilio procedessero più praticamente e più metodicamente in sottrarre dal suo luogo il principio del pellegrinaggio d'Ulisse e del viaggio d'Enea per riserbarlo in altra parte rimota o illegittima? » (III, 250). Anche il Villani sta per l'ordine diretto o naturale, dicendo di non veder nell'*Iliade* e nell'*Odissea* l'ordine perturbato, di maravigliarsi che Dion Crisostomo abbia addotto come ragione della necessità di quest'ordine il render credibili le bugie, e di reputar

L'ordine
de' fatti.

che anche con l'ordine naturale si possa suscitare la meraviglia (p. 36). Il Mascardi tratta a lungo la questione dell'ordine, staccandosi e dal Castelvetro e dal Tasso, in quanto si studia di dimostrare che l'ordine perturbato non è necessario nella poesia e che, a ogni modo, esso è comune alla poesia e alla storia (p. 344 segg.). Il Grandi nell'*Epopea* (lib. IV, tratt. III) vuole che il poema non incominci dal principio dell'azione e che l'antefatto si renda noto per artificio o con un discorso o per mezzo di pitture, di sculture o simili. All'opposto il Battista sostiene con molte ragioni l'opportunità di seguire l'ordine storico o naturale e chiude la sua dimostrazione, letta agli Accademici Oziosi, con queste parole: « E con ciò creder mi giova, o faticati Oziosi, d'aver soddisfatto a' quei dubbi che faceste nella passata sessione intorno alla disposizione del poema. Né punto penso di perturbarvi se, rifiutando l'ordine perturbato, a tutti voi, i quali concordemente l'ordine storico non tenete per buono col sig. Principe Manso, abbia avuto ardimento di contendere perché la verità m'ha fatto ardimentoso » (p. 55). Bravo, perbacco, il nostro signor Battista, Orazio sol contro Toscana tutta!

Ma se l'azione deve aver suo fondamento nella storia, se dev'essere verisimile e quindi credibile, come si può, oltre a mescolarvi particolari finti e perturbar l'ordine de' fatti, ammettervi quel mirabile che come dice il Tasso, « eccede l'uso dell'azioni e la possibilità degli uomini » (*Let.*, I, 147): e ch'egli reputava necessarissimo nel poema eroico? Pur di conseguire il maraviglioso, Aristotele credeva lecito di ricorrere anche all'incredibile: ma il Castelvetro aveva opposto che noi non ci maravigliamo se non di ciò che crediamo. Sull'accoppiamento del verisimile col maraviglioso il Tasso ha delle importantissime osservazioni nel suo secondo discorso (*Pr.*, I, 107-110): egli riconosce che sono due elementi di natura diversissima, anzi quasi contraria. « ma fa mestieri che arte di eccellente poesia sia quella ch'insieme l'accoppi ». E come? Attribuendo « alcune operazioni che di gran lunga eccedono il poter degli uomini a Dio, agli Angeli suoi, a' demoni o a coloro a' quali da Dio o da' demoni è accordata potestà, quali sono i Santi, i maghi e le fate ». Tali operazioni, che volgarmente si chiamano miracoli, non devono sembrare impossibili a noi. « sì come anco a quegli antichi, che credevano negli errori della lor vana religione, non doveano parer impossibili que' miracoli che de' lor dei favoleggiavano non solo i poeti, ma l'istoria; perchè, se

Il mirabile, il credibile, il soprannaturale nel poema epico.

pur gli uomini scienziati vi porteran piccola credenza, basta al poeta in questa come in altre cose, la opinion della moltitudine, a la quale molte volte, lasciando l'esatta verità delle cose, e suole e dee attenersi (*Pr.*, I, 109). Oltre a ciò il maraviglioso riesce più verisimile quando si possa credere che nasconda qualche santa allegoria. « Può esser dunque una medesima azione e maravigliosa e verisimile: maravigliosa, riguardata in se stessa e circoscritta dentro a i termini naturali; verisimile, considerandola divisa da questi termini nella sua cagione, la quale è una virtù soprannaturale possente ed usata a far simili maraviglie » (*Pr.*, I, 109). Quindi nell'epopea le *macchine* sono frequenti e « spesso scendono dal cielo gli Iddii e gli Angeli e s'interpongono nelle operazioni degli uomini dando consiglio e aiuto » (*Pr.*, I, 84).

A lungo trattò dell'accoppiamento del mirabile col verisimile anche il Beni, il quale, benché riconosca lecita l'unione di tali elementi e non biasimi « il ricorrer talora nell'epopea a straordinari ovvero anco soprannaturali aiuti », riprova tuttavia « l'andar di leggeri inventando fole, prodigiosi corni-fonti e cose tali, le quali o siano del tutto finte o inaudite o contro il senso naturale » (XI, 490); nel che, del resto, era d'accordo col Tasso, il quale ammoniva il poeta epico a non essere « troppo licenzioso nel finger le cose impossibili, le mostruose, le prodigiose » (*Pr.*, I, 124), e diceva non essere da lodare un poema soverchiamente prodigioso, dovendo i maghi e i negromanti essere introdotti con qualche verisimiglianza (ivi, 107).

Può essere verisimile, dice il Cebà, anche l'incredibile, e il poeta può usarne, purché o confessi di dir cosa che parrà incredibile o la circonda di tali ornamenti da renderla al possibile degna di fede. Entra la maraviglia nella favola quando l'azione ch'ella imita o per se medesima o per ragione delle circostanze, s'avanza oltre la condizione ordinaria: v'entra quando la favola ha tutte le qualità volute dall'arte: insomma essa « nasce dall'azione stessa.... e dall'ingegno del poeta che la rassomiglia; l'azione maravigliosa non è contraria al verisimile, perché talvolta se ne veggono operare dagli uomini, onde, senza peccato di non esser creduto, può anche talvolta rappresentarne alcuna il poeta, sì come per contrario non potrebbe, se ne rappresentasse molte, perocché le cose eccellenti di lor condizione son rare. L'ingegno del poeta fa maravigliare, perché

fa credere, e la verisimilitudine non si cerca nelle cose che si veggono ma in quelle che si credono, onde, s'egli costituisce maestrevolmente la favola, se esprime piacevolmente il costume, v'adopera convenevolmente la sentenza e s'usa artificiosamente la favella, non domanda che l'uditore gli faccia credenza, ma pagalo, per così dire, di contanti; per modo che, se la meraviglia che fa il poeta non ha bisogno di verisimilitudine, e quella che produce l'azione non ne patisce difetto, resta che il meraviglioso e il verisimile possono nel poema eroico senza niuna repugnanza accompagnarsi » (pp. 82-83). Come si vede la conciliazione del verisimile col meraviglioso è spiegata dal Cebà in modo diverso che dal Tasso; ed è anzi chiaro che il Cebà ha voluto contrapporre la propria alla dottrina di quello; infatti egli imagina che tal dottrina sia esposta dal Martinengo in seguito all'obiezione del Gonzaga, parere al Tasso termini contraddittori il meraviglioso e il verisimile.

Il Grandi nella *Aggiunzione*, volendo riassumere quello che agevolmente, secondo lui, si poteva raccogliere da quanto egli aveva scritto in proposito nell'*Epoepa* « e nella risposta d'una lettera al dotto ed erudito Carlo della Manca », non seppe far di meglio che ripetere col Tasso, che una stessa azione può essere insieme verisimile e meravigliosa, il che avviene quando s'attribuiscono « gli effetti alle cagioni soprannaturali, cioè a Dio, a gli angeli, a i Santi, a i demoni, a i maghi » (p. 148).

Il Nisiely combatte l'opinione d'Aristotele che dall'incredibile e anche dall'assurdo si possa originar l'ammirabile nella mente degli uomini pregiati, per i quali è fatta l'*epopea*. Qual luogo, egli si domanda col Castelvetro, può aver nell'intelletto altrui lo stupore e con lo stupore l'utile e il diletto, tre cose tanto necessarie al poeta, se la credenza, unico strumento di pervenire a queste, subito serra la strada a riceverlo? Invece della meraviglia sottentrerà o la nausea o il ridicolo (III, 328). Quindi, secondo lui, la macchina e l'incanto dimostrano che il poeta per suo poco ingegno non ha saputo trovare altra invenzione o che per sua poca prudenza si è rinserrato con la invenzione in luogo sì angusto da non aver potuto uscirne per altra via (V, 41); e in ciò andavo in parte d'accordo col Beni. Anche il Battista riprova le macchine, prima di tutto perché dimostrano poco ingegno nel poeta, e poi perché, « vedendo noi farsi la soluzione per mezzo d'un Dio e del suo divino aiuto, pensiamo che ogni cosa è possibile a Dio e per conseguenza

miracolosa la giudichiamo e non maravigliosa, donde cessa il diletto ch'esser dee il bersaglio al poeta, come ben avvisa il Castelvetro » (p. 73). Se non che il Battista non consente col Nisiely nel non ammettere le macchine in nessun caso, poichè, « quando la macchina è ben maneggiata, benchè non rechi molta maraviglia, porge non poco piacimento e serve alla novità della soluzione », purchè la si usi negli episodi, non nell'azione principale (p. 77), come pure il Beni opinava. Del resto, in fondo, il Battista è d'accordo col Tasso, di cui anzi cita l'opinione. Pur lo Zanotti è d'avviso che l'interposizione delle nature superiori non tolga verisimiglianza alla favola, anzi l'accresca; onde sono ammissibili anche i miracoli e altre cose fuor d'uso, come cavalli volanti, alberi che parlano e simili artifizii, che devono essere però usati parcamente. Il Quadrio, al solito, riassume la questione (IV, 628, 633, 641), attenendosi in complesso all'opinione del Tasso.

Il mirabile che questi riteneva indispensabile nel poema eroico, era, naturalmente, il mirabile cristiano; le divinità mitologiche n'eran quindi escluse, non peraltro le superstiziose credenze del volgo. Or quando, al principio del secolo XIX, rinacque la moda del poema epico e s'accese la disputa sull'uso della mitologia è naturale che risorgesse pur la questione del mirabile nell'epopea. Il Foscolo, considerando che il mirabile, elemento principale della poesia, ove non sia aiutato dalle idee soprannaturali e dalle religioni dei popoli, perde gran parte di effetto (*Opp.*, I, 423), giudicava avveduto il Tasso, perchè, prendendo a cantare una impresa della religione cristiana, non s'era peritato di ricorrere ad incantesimi e macchine d'altre religioni e di rappresentare sotto nomi diversi le fantasie greche e romane, tanto più essendo la poesia non per gli scienziati ma per la moltitudine (*Opp.*, I, 206-207). Contemponeamente il Ricci scriveva al proposito: « Il maraviglioso che, oltrepassando i limiti della natura, vien sempre accompagnato dalla luce del vero o del verisimile, è quello che suppone l'intervento delle potenze soprannaturali, ed è quello che costituisce la così detta macchina del poema epico. Ora la macchina deve essere sempre adatta all'epoca ed al fine morale cui si dirige l'azione principale del poema » (p. 151). « Gli antichi dei, gli enti allegorici, la magia, ancorché l'azione riferiscasi ad un'epoca proporzionata, han perduto ormai per lunga ripetizione vigore e dignità. Il sublime di nostra Santa Religione è di suo carat-

tere troppo elevato, che non può toccarsi se non di volo, e le idee delle vere virtù conosciute dalla Religione non sempre possono animarsi col contatto di una benché morale e maestosa finzione: quindi la difficoltà di trovar una macchina confacente al soggetto e al tempo in cui viviamo » (p. 159). Tale difficoltà non parve così grande al Polcastro, il quale era persuaso che il sublime e il grave della religione cristiana, ben lungi dall'essere un ostacolo invincibile all'epopea, potesse essere la sorgente delle più sublimi bellezze di lei. Il mirabile cristiano, egli soggiunge, ha lo stesso fondamento che il mirabile degli antichi, cioè « la persuasione comune dei popoli pei quali si scrive ». Scelto un soggetto suscettibile del maraviglioso, il poeta deve supporre ciò ch'è vero ne' principi d'ogni religione, che la divinità abbia preparato l'avvenimento, che ne abbia seguita la esecuzione o da sé o col mezzo de' suoi ministri. Se Omero ha potuto assicurare che Giunone, Minerva, Marte avevano una parte nelle azioni dei Greci e dei Troiani, benché queste divinità non avessero che un'esistenza puramente poetica e fondata sopra un'idea generale della provvidenza degli dei: a più forte ragione nella cristiana religione, in cui è di fatto che Dio ha qualche volta spedito i suoi ministri per punirvi delle nazioni, far perir degli eserciti, proteggere dei popoli, si potranno far intervenire gli agenti celesti e soprannaturali. Se un poeta può realizzare ciò ch'è realmente possibile, con più forte ragione può egli affermare in tale e tale altro caso l'esistenza di ciò che ha già esistito realmente in tale o tal altro caso. Finalmente il poeta cristiano supporrà che un genio celeste, conoscitore di tutti i misteri della potenza soprannaturale, gliene abbia fatta la confidenza. « Benché quest'ultima supposizione non sia che un trovato industrie per isviluppare più gradatamente i rapporti di superiorità e di dipendenza che havvi tra Dio e gli uomini, il lettore, senza approfondar troppo, di buon grado vi si presta; e, sia il privilegio della poesia, sia la rassomiglianza di ciò che ci vien detto con quello che noi crediamo, sia finalmente quel tuono di rivelazione che regna da un capo all'altro del racconto epico, noi volentieri prestiamo fede alle operazioni maravigliose che non abbiamo giammai vedute, piuttosto che a tutte le umane azioni degli eroi di cui vediamo tutti i modelli, sia in grande sia in piccolo, nella società e nella storia » (pp. 92-94). Questo è il mirabile soprannaturale: v'è poi quello fisico, l'allegorico e il morale: norma comune a ogni specie di mirabile è che si concili col verisimile (p. 78).

I classicisti, pur valendosi dell'autorità del Tasso anche in questo particolare del mirabile, per ricordare com'egli avesse già detto che le azioni dei Gentili, nelle quali il meraviglioso non può indursi senza ricorrere ai falsi dei, non possono dare soggetti da fabbricarvi una perfetta epopea, dovevano poi staccarsi da lui per riconoscere che le metamorfosi, gli incantesimi, le fate, le piante o gli uccelli che parlano e tante altre maraviglie a queste somiglianti, « delle quali il Tasso per le popolari credenze dell'età sua poté valersi », non erano ormai più da difendersi (*Bibl. Ital.*, XLII, 152). D'altra parte anche il Manzoni citava precisamente le parole del Tasso per ammonire che « quel meraviglioso che portan seco i Giovi e gli Apollì e gli altri numi dei Gentili, è non solo lontano da ogni verisimilitudine, ma freddo ed insipido e di nessuna virtù » (p. 585). Ma sulla questione, se il meraviglioso in un poema epico ci debba o non ci debba essere, il grande scrittore lombardo fece altre importanti osservazioni. Egli nota, prima di tutto, che su tal particolare Aristotele non ha nemmeno una parola: e ciò è naturalissimo, perché, quando Aristotele scrisse, la questione non era nata ancora e forse non si poteva neppur prevedere. « Fu dall'aver l'epopea presi per soggetto avvenimenti di tempi storici che ebbe origine questa questione, la quale non sembra che voglia aver fine. Da una parte si dice che, senza il meraviglioso il poema non può esser che o una storia versificata o una storia alterata senza ragione. . . Si dice dall'altra che in mezzo a fatti noti e conoscibili dei falsi prodigi paiono inevitabilmente eterogenei, come sono ». Nè mancano buone ragioni per sostenere l'una e l'altra tesi, sì che chi scrive poema epico non sa neppur oggi se privarsi del meraviglioso come Lucano o riceverlo per forza come Silio Italico. Voltaire ammise due specie di meraviglioso, il cristiano e l'allegorico, ma, « quantunque abbelliti da immagini e vive e appropriate, e da sentenze e gravi e pellegrine, e il tutto in versi quasi sempre belli e non di rado singolarmente belli, l'effetto che fanno come parte dell'azione è languido e stentato, e quasi di gente estranea ed indifferente, che bisogna chiamar di nuovo ogni volta che si vuol farla entrare » (pp. 590-591). Aveva tanta ragione il Manzoni di dire che, insomma, il meraviglioso nell'epopea storica ci sta a disagio, che uno dei classicisti più avversari alle sue idee, il Ranalli, consigliava il poeta epico a « procacciare argomento da' tempi così detti eroici, ne' quali il soprannaturale è non solo intrinsecato mag-

giormente colla natura delle genti, ma dimora negli ultimi termini di quel meraviglioso, onde hanno mestieri i poeti nell'ordinare le loro favole... Omero non ha mestieri di far venire i diavoli e le maghe a disturbare le vittorie da una parte e favorire quelle di un'altra, come ha bisogno il Tasso » (IV, 393). Così il classicista Ranalli ripudiava una parte del soprannaturale usato dal Tasso, mentre ne' tempi migliori della scuola classica, altri scorrendo nella *Biblioteca Italiana* dell'*Italiade* del Ricci, affermava che il Tasso può esserci maestro nel modo d'usare il mirabile, nè aggiungeva parole di riprovazione per gli espedienti miracolosi usati dal grande epico (XX, 48).

Del resto in tutta codesta faccenda del soprannaturale appare più che mai evidente quella promiscuità e perplessità di idee, per cui non è possibile separar nettamente il pensiero critico della scuola classica da quello della scuola romantica, e per cui i seguaci sì dell'una che dell'altra credevano di potersi richiamare all'autorità del Tasso. Così un romantico, filosofando, affermava doversi assolutamente sbandire dal poema epico « tutte quelle finzioni, allegorie, macchine ed avvenimenti che si soleano introdurre per renderlo ricco ed amplissimo »; e un altro (il Tommaseo) a proposito di tale opinione, scriveva: « le finzioni che non alterano l'essenza del fatto e che sono nella natura medesima delle cose, io crederei da non vietarsi. Le allegorie, se non son pedantesche, possono essere alla poesia grande e vero ornamento. Per *macchina* se s'intende l'intervento della divinità, di quelle potenze di che abbiám tradizione e credenza, ove trattisi d'argomento sacro, anche le *macchine* potrebb'essere necessarie » (*Antologia*, XXIII, A, 124). Aveva quindi ben ragione l'autor dell'articolo intitolato *Dell'uso della mitologia ne' poemi moderni* e inserito nell'*Antologia* del 1822, di scrivere: « Pensiamo che, in questi tempi ove il sistema romantico occupa tanto i critici, possa taluno accusar noi pure di *romanticismo*...; e ciò più specialmente temiamo per parte di coloro, i quali stabiliscono una differenza essenziale fra il genio classico e il romantico in ciò, che il primo commenda l'uso del meraviglioso mitologico, ed il secondo quello del meraviglioso fondato su i dommi della nostra Fede, misto alle idee superstiziose di secoli non molto lontani dal nostro »; distinzione « che si appoggia sopra una mal intesa imitazione degli antichi » (VI, 413). E aggiungeva: « Già molto prima che la divisione d'ogni letteratura in classica e romantica fosse

introdotta da moderni critici tedeschi, molti dotti avevano condannato l'uso delle forme mitologiche nella nostra poesia, e il Tasso ne' suoi discorsi dell'arte poetica aveva chiaramente mostrato quanto male si adattassero a poema moderno » (p. 414).

Udimmo testé il Ranalli consigliar il poeta epico a scegliere la sua materia in tempi eroici; altrove peraltro egli dice che, se è fuor di dubbio che l'argomento dell'epopea dev'essere d'indole eroica, è vero altresì che i soggetti tolti da troppo remota età sono comunemente senza importanza, e mancano di naturalezza, come cose viete; quindi, se hanno la prima qualità, cioè d'esser eroici e maravigliosi, non hanno l'altra di muover direttamente ed efficacemente il cuore de' lettori: onde secondo il Ranalli, meglio è attenersi all'insegnamento del Tasso, il quale « ammoniva che le storie de' tempi nè molto moderni nè molto remoti possono dar soggetto conveniente all'epopea, come quelli che non recano la spiacevolezza di costumi diversi, nè della licenza di fingere ci privano » (IV, 388-389).

Quanto alla spiacevolezza de' costumi diversi, il Tasso così s'ebbe ad esprimere: « Insieme con l'antichità de' tempi è quasi necessario che s'introduca nel poema l'antichità de' costumi; ma quella maniera di guerreggiare usata dagli antichi, i conviti, le cerimonie e l'altre usanze di quel remotissimo secolo paiono alcuna volta a' nostri uomini noiose e rincrescevoli anzichenò, come avviene ad alcuni idioti che leggono i divinissimi libri d'Omero trasportati in altra lingua » (*Pr.*, I, 111). Per ciò « disconvenevole sarebbe nella maestà de' nostri tempi, che una figliuola di re insieme con le vergini sue compagne andasse a lavare i panni al fiume » (ivi, 151). Il Cebà è di parere affatto contrario e crede che non sia biasimevole quel poeta che, imitando azione antica, osservi le antiche usanze, anche se disformi dalle moderne, così per esempio da far fare ad Achille il mestiere del cuoco e a Nausicaa quel della lavandaia (p. 52). Del medesimo esempio di Nausicaa si valse lo Zanotti per ammonire che, sebbene il poeta debba prendere argomenti antichi e servirsi degli antichi costumi, pur in ciò deve esser prudente e discreto e di buon giudizio non introducendo le figlie dei re a far le lavandaie (p. 283). E il Pompei lodava Virgilio d'aver dato ai suoi eroi « un'aria di maggior dignità, ben conoscendo che sarebbe stato insopportabile il far che una figliuola di un re andasse ella stessa colle serventi a lavare i propri suoi panni » (V, 45). Il Polcastro

Se la
materia
debba es-
sere anti-
ca o
recente

poi non solo s'atteneva strettamente al Tasso, ma, al solito, ne copiava addirittura le parole senza citarlo (p. 81). Lasciando peraltro da parte quest'osservazione che chi, per evitare la spiacevolezza de' costumi diversi, « volesse con l'antichità de' secoli descriver l'usanze moderne, potrebbe forse parer simile alcuna volta a poco giudizioso pittore, che ci mostrasse l'immagine di Catone o di Cincinnato vestito secondo le foggie della gioventù milanese o napolitana » (*Pr.*, I, 111); ipotesi che fu tradotta in atto da quel caricaturista che, quando il Cesarotti pubblicò la sua traduzione dell'*Iliade*, ebbe ad effigiare una testa d'Omero sul corpo d'un cicisbeo vestito all'ultima moda!

Le parti
del
poema.

Dopo aver trattato della materia che al poema epico meglio si addice, il Tasso passa a esaminare le parti del poema stesso, che si distinguono in parti di qualità e parti di quantità. Sono di qualità la favola, il costume, la sentenza e la locuzione; di quantità l'introduzione, la perturbazione, il rivolgimento, il fine. Le parti della favola poi sono tre: la peripezia, l'agnizione e la passione. Questa divisione è dottrina aristotelica rispettata, anche nella nomenclatura, da tutti i trattatisti, sì che non è il caso di seguire punto per punto ciò che ne dice il Tasso; basterà toccare di que' luoghi dove le sue vedute sono più personali, e cercar fino a qual punto ne hanno profittato i critici posteriori.

Quantità
della
favola

Prima di tutto la favola deve avere integrità e grandezza. La favola è integra quando ha principio, mezzo e fine: qui il Tasso non fa che commentare il testo aristotelico; e fra altro nota che l'*Orlando innamorato* e l'*Orlando furioso* non sono integri. « Manca al *Furioso* il principio, manca a l'*Innamorato* il fine: ma nell'uno non fu difetto d'arte, ma colpa di morte; nell'altro non ignoranza, ma elezione di finir ciò che dal primo fu incominciato » (*Pr.*, I, 136). Questa osservazione era già stata fatta dal De Nores e la impugnò il Nisiely, qualificandola per « sciocca induzione » (III, 123); mentre la ripeté il Grandi (*Agg.*, 7), il quale riprende Camillo Canilli d'aver aggiunto cinque canti alla *Gerusalemme liberata*, quasi che non fosse intera (*Ep.*, 252), rimprovero mossogli anche dall'Alfò (p. 190). Ma a proposito del fine il Battista notava che bisogna intendere l'insegnamento aristotelico con qualche larghezza, uno stesso argomento potendo parere ad altri finito, ad altri no (p. 18). Il Polcastro poi sentenziava: « L'azione epica deve essere intera. Tutta intera deve essere

la favola, perché in lei la perfezione si ricerca: ma perfetta non può essere quella cosa che intera non sia: dunque intera deve essere la favola per esser veramente perfetta. Si troverà in essa questa integrità, s'ella avrà principio, mezzo e fine, cioè s'ella conterrà in se stessa ogni cosa che alla sua intelligenza sia necessaria, e le cagioni e la origine di quella impresa che si prende a trattare vi saranno espresse e per li debiti mezzi si conducono ad un fine, il quale nessuna cosa lasci o non bene conclusa o non bene risolta. Quindi perfettissima è quella favola che nella sua testura porta piena e total cognizione di se stessa; né conviene accattare alcune estrinseche cose, che ce ne facilitino l'intelligenza » (p. 90): ottimo insegnamento, ma che non è già del Polcastro, si bene, alla lettera, del Tasso (*Pr.*, I, 136-137).

E continua il Polcastro a copiare il Tasso anche a proposito della seconda qualità della favola, ch'è la grandezza; se non che qui è da notare un piccolo fatto che c'illumina sul modo in cui lo scrittor padovano si valse della sua fonte. Sotto il vocabolo *grandezza* tutti i trattatisti intendono la grandezza materiale, cioè la lunghezza o durata del poema, invece il Polcastro, adoperando il termine nel senso più comune, intende che l'azione dev'esser « fondata nelle imprese di un'eccelsa virtù bellica nei fatti di cortesia, di generosità, di pietà, di religione » (p. 83). Ricorda quindi alcuni argomenti che sono « in questo grado di nobiltà e di eccellenza », e, senza menzionare il Tasso, il quale aveva detto che bisogna scegliere azione di cui sia « in sommo grado la nobiltà e la eccellenza » (*Pr.*, I, 121), ne cita i medesimi esempi: quali sarebbero la venuta d'Enea in Italia, la liberazione dell'Italia dai Goti, che diede materia al poema di Giangiorgio Trissino, e « quelle imprese tutte che, o per la dignità dell'Impero o per la esaltazione della Fede furono felicemente e gloriosamente operate » (p. 83). Il Tasso aveva detto: « È nobilissima azione la venuta d'Enea in Italia...; tale era la liberazione d'Italia dai Goti, che porse materia al poema del Trissino; tali sono quelle imprese che per la confermazione della Fede e per l'esaltazione della Chiesa e dell'Impero furono felicemente e gloriosamente adoperate » (*Pr.*, I, 131). Quello che il Tasso dice della grandezza, intesa nel senso dirò così tecnico (*Pr.*, I, 138), il Polcastro lo riferisce parlando della durata del poema epico (p. 93 segg.), e qui, dopo aver nelle pagine precedenti così largamente saccheggiate

la sua fonte senza indicarla, ne fa finalmente menzione, ma in modo tale da lasciar credere che sia quella la prima e l'unica volta che se ne vale: « Il Tasso, gran maestro dell'arte, ne' suoi discorsi sul poema epico, parla sulla grandezza materiale del poema epico in modo più soddisfacente d'ogni altro e da par suo ». O piccole miserie, piccole ipocrisie delle citazioni!

Del resto ciò che il Tasso dice della grandezza è desunto in gran parte da Aristotele: il criterio fondamentale è che il poema sia grande così che possa essere agevolmente abbracciato intero dalla memoria, onde « viziosi senza dubbio sono quei poemi che sono simili ai corpi che non possono esser rimirati in un'occhiata » (*Pr.*, I, 139). Così il Grandi ripete che se il poema fosse di sproporzionata grandezza, « non saria gioconda la sua vista per esser che non si potrebbe di leggeri riguardar quella perfettamente da ogni parte, ... né altresì agevolmente si potria percipere, né conservarsi nella memoria » (*Ep.*, 28). Quanto alla durata dell'azione, nulla di preciso dice il Tasso; e il Battista, rilevando che il Minturno e il Viperani credono dover essere di due o tre anni, esclama: « Ciance! E questi e quegli farnetica a sanità e anfansa a secco » (p. 60). Dunque farneticò anche l'assennatissimo Quadrio ove disse che « l'azione dell'epopea non può aver di durata che pochi mesi » (IV, 672), e meglio avvisò l'Affò dicendo che può durar mesi ed anni (p. 185).

« Dopo la grandezza siegue l'unità, che fu l'ultima condizione da noi a la favola attribuita. Questa è quella parte..., la quale ha dato a i nostri tempi occasione di varie e lunghe contese a coloro

Che il furor litterato in guerra mena.

Però che alcuni necessaria l'hanno giudicata; altri a l'incontro hanno creduto la moltitudine delle azioni al poema eroico convenirsi » (*Pr.*, I, 139). Così il Tasso; secondo il quale l'unità è una condizione non variabile col variar de' tempi e delle consuetudini, ma assolutamente necessaria all'opera d'arte, perchè « porta in sua natura bontà e perfezione nel poema, sì come in ogni secolo passato e futuro ha recato e recherà » (*Pr.*, I, 152). Aristotele disse che la favola sarà una, non, come credono taluni, se sia intorno a una sola persona, poichè in una sola cosa ne cadono molte altre, da alcune delle quali non si costituisce unità, e così anche di un sol uomo molte son le azioni,

dalle quali non risulta un'azione sola. E come nelle restanti arti imitative l'unità dell'azione deriva dall'unità dell'oggetto, anche la favola, essendo imitazione d'un'azione, deve esserlo d'una sola. Il Castelvetro, credendo di seguire codesta dottrina aristotelica, pensava che il poema dovesse essere d'una sola azione d'una sola persona; peraltro stimava che l'unità alla tragedia convenisse per necessità, all'epopea per dimostrazione d'eccellenza; e questo concetto spiega il Tasso in una sua lettera dicendo: « Non esclude egli l'azione una di molti dall'epopea, anzi afferma che si può ricever con molta lode; attribuisce nondimeno la suprema lode all'azione una d'uno, perocché in essa si manifesta meravigliosamente l'ingegno del poeta, che in una azione d'uno trae tanta varietà d'accidente » (*Lett.*, I, 99). Ugual opinione tennero il Trissino e lo Speroni, che ragionava così: « Il poeta tratta una sola azione di un uomo solo, e non una di molti; ché ciò fa l'istoria, né molte di un solo che ciò fa la vita; né molte, di molti, ché ciò è vizioso ». Pel Tasso « l'unità dell'azione e della favola non è determinata da l'unità della persona, perché d'una persona sola si posson narrar molte azioni » (*Pr.*, I, 129); onde « quell'unità . . . sarà lodevolissima nel poema epico, la quale sarà composta di molte azioni e di molte persone » (ivi, 520). Credeva il Tasso « impossibile che nel poema eroico sia l'azione di un solo a guisa ch'alcuno altro non v'abbia alcuna parte » (ivi, 529). Dunque l'unità da ammettersi nell'epopea è l'« unità dei molti » (*Lett.*, II, 87), la quale può naturalmente essere più o meno semplice, a seconda che maggiore o minore è il numero delle persone che partecipano all'azione. Anche il Gebà non crede che per l'unità della favola occorra l'unità della persona, e nota che Aristotele stesso si contraddisse, perché in un punto affermò che la favola dev'essere una, e altrove che il poeta può trattar di molte azioni: insomma la favola dev'essere una per quanto è possibile, e se in essa sono più parte, queste devono esser ben legata tra loro (p. 59). Dello stesso avviso era il Grandi (*Ep.*, lib. I, tratt. IV, cap. 2.^o). Lo Stigliani accenna ai varî modi d'intender l'unità, così: « La prima condizione della favola, che è l'esser una, si è il contenere in sé una semplice azione d'un personaggio grande, il quale abbia o non abbia altri personaggi dipendenti, cioè sia aiutato dall'altrui ministerio o faccia da sé solo. Qui si può saltare in molteplicità, il che avviene in quattro fogge, cioè quando lo scrittore, veggendo la per-

sona esser una, crede ch'una siano le sue molte azioni; quando, perché il tempo è uno, egli pensa che uno siano tutti gli avvenimenti succeduti in quello; quando all'unità del luogo egli riferisce l'unità de' casi; quando il principal personaggio non è uno, ma sono più » (p. 18). Il Nisiely, a proposito dell'opinione d'Aristotele, che l'unità sia difficile a conseguirsi « non per colpa del poeta, ma per l'incapacità dell'arte », esclama: « Teorema veramente indegno di sì eccelso filosofo, perocché l'arte non esercita e non comprende cosa imperfetta per suo scopo né per suo subbietto, ma si estende a quelle cose che si possono con studio e con artificio naturalmente condurre ad effetto » (III, 68). Il Battista ammette che l'azione debba essere una d'una sola persona, ma combatte l'opinione del Castelvetro, del Mazzoni, di Giason De Nores, che azione d'una sola persona voglia dire azione compiuta da una sola persona senza aiuto di altri (p. 25). Lo Zanotti intende per unità d'azione l'unità dell'eroe (p. 205). Il Polcastro nel parlare dell'unità si stacca dal Tasso per seguire un celebre scrittore francese, di cui non dice il nome. Per lui « l'unità d'azione dipende dal fine che si propone e che viene annunziato da ciò che si chiama proposizione del soggetto . . . Non avvi al mondo alcuna materia assolutamente isolata, veruna azione che non tenga alla massa totale delle cause e dell'azioni umane . . . Ciò che se ne può estrarre non è dunque che parte. Per fare di questa parte un tutto, per terminarla in tutti i sensi, bisogna separarla da tutto ciò che è congiunto: tagliare tutti i legami: ciò è quello che si fa col mezzo della proposizione . . . Ma dirà alcuno: se la proposizione è bastevole per dare l'unità ad un soggetto, chi dicesse, incominciando, io canto le azioni del popolo romano, avrebbe dunque unità di soggetto? Sì certo: ma non è la sola unità di soggetto, bensì l'unità d'azione, che noi domandiamo »: l'azione deve esser una e « questa unità è proposta e determinata dall'unità del punto di vista » (p. 88).

Degno di nota è ciò che dell'unità dice il Leopardi. Per lui « l'unità . . . da' precettisti prescritta nel poema epico, pregiudicando e repugnando al suo medesimo fine, è qualità non pur dannosa, ma vana ed assurda in se stessa e ne' suoi termini » (VI, 50). L'esempio d'Omero non può essere addotto al proposito, perché nell'*Iliade* non c'è affatto l'unità; in essa due sono gli eroi, Ettore e Achille, due gl'interessi e diversi l'uno dall'altro: l'uno pel primo di questi eroi e per la

sua causa, l'altro pel secondo e per la causa de' Greci; interessi affatto contrari, che Omero volle espressamente destare e destò, volle alimentare e mantenere continuamente vivi ne' suoi lettori e l'ottenne; volle far ciò dell'uno e dell'altro interesse ugualmente e come di compagnia, e così fece. L'uno di questi interessi è quello dell'ammirazione per la forza e la fortuna d'Achille, l'altro è quello della compassione per la sventura di Ettore. L'interesse che desta nell'animo umano la felicità degli uomini cui sorride la fortuna non è molto vivo; ma ne' Greci l'interesse per Achille fu naturalmente grandissimo, essendo egli un eroe nazionale combattente in un'impresa nazionale; né questo interesse per Achille poteva essere scemato da quello per Ettore, massime per esso in quanto che l'animo umano molto s'interessa per gli sventurati. Da questa duplicità d'interessi viene al poema d'Omero un mirabile movimento e contrasto d'affetti, per cui anche oggi le leggiamo con diletto, benché, essendo per noi venuto meno l'interesse nazionale, tutta la nostra simpatia vada ad Ettore, cioè allo sfortunato difensore della sua patria. Ora, ciò che in Omero era voluto dalle circostanze, vale a dire la felicità dell'eroe nazionale (perché nell'apprezzamento che i Greci facevano del valore entrava come fattore la fortuna), diventò per gli epici posteriori un canone, una legge imprescindibile: e poiché in essi il destare la compassione sulla parte avversaria sarebbe stato un distrarre troppo l'animo dei lettori dall'eroe principale, verso cui difficilmente essi potevano trovarsi in quella condizione di vivo interessamento in cui i Greci erano verso Achille, così divenne obbligatorio pei poemi epici il far riuscire felicemente l'impresa e il non suscitare nessun sentimento di compassione per la parte avversa. In tal modo per conseguire l'unità si evitò quella duplicità d'interesse che è la ragione essenziale della grande e sempre viva bellezza del poema omerico. Questo è in breve ciò che il Leopardi dimostra lungamente in una vera o propria dissertazione (V, 182-221), nella quale, naturalmente, è spessissimo ricordato il Tasso, cui si dà lode per la scelta dell'argomento d'interesse più che nazionale. E qui giova osservare che, se il Tasso ne' *Discorsi* affermò che nessun sentimento di compassione si deve avere pei barbari e per gli infedeli (*Pr.*, I, 115), più tardi, nel *Giudizio sulla Conquistata*, ebbe a dire: « Volendo io far la favola affettuosa, ho cercato di muovere la compassione ancora de' nemici » (*Pr.*, I,

546). E poi, come notava un critico della *Biblioteca Italiana* del 1827 (XXXVII, 28) « non è già sopra il solo trionfatore Goffredo che cadono le nostre cure »; vi sono Rinaldo e Tancredi, a' quali non sempre arrise la fortuna, e noi non possiamo sempre « parteggiar per gli uomini lieti e felici, corriamo invece volentieri nel deserto a portare le nostre lagrime ai disgraziati ». Il Tasso s'era anch'egli accorto che nel suo poema l'interesse era diviso tra più eroi, e, dice il Leopardi, « molto ingegnoso è quel modo in ch'egli procura, quasi espressamente prevenendo le obiezioni de' rettorici, di mostrar l'accordo de' suoi due eroi [Goffredo e Rinaldo] nella sua opera, e che, dal loro esser due non nasca nel suo poema duplicità d'interesse »; e qui cita la st. 12 del c. XIV della *Liberata*, indi continua: « Colle quali parole... il Tasso viene molto chiaramente a dire ai pedanti e a' detrattori in persona propria: *Gli eroi del mio poema son due, ma l'interesse è un solo, perché una è l'impresa e uno il fine a cui servono entrambi*. Ma questa distinzione metafisica, accettata ancora e predicata dai precettisti... e da molti ancora di buon giudizio, non si avvera mai nell'animo dei lettori. Due eroi di egual merito e che servono alla stessa impresa, o che ad impresa diversa, fanno nell'animo dei lettori due distinti interessi..., perocché questi due eroi sono sempre per verità, nell'animo dei lettori, due ben separate persone, e non già una sola come vorrebbe il Tasso, della quale l'un degli eroi sia capo, l'altro braccio » (VI, 50). Al qual proposito è da ricordar anche quel che il Tasso scriveva in una sua lettera: « I nobili cavalieri son considerati nel mio poema come membra d'un corpo, del qual è capo Goffredo, Rinaldo destra, sicché in un certo modo si può dire anche unità d'agente, non che d'azione » (*Lett.*, I, 65). Che se nella *Gerusalemme* si vuol riconoscere duplicità d'eroe, tal duplicità non è simile a quella dell'*Iliade*, dove l'interesse è diviso tra due eroi di parte contraria.

Il Tommaseo, pur riconoscendo nel poema greco codesta duplicità d'interessi (*Antologia*, XXXIX, C, 56), era però d'accordo col Tasso, non solo nell'ammettere che l'unità dell'azione non è attaccata all'unità personale e che dalla varietà delle cose e delle persone esce più vasta e più dilettevole l'armonia della grande unità dell'azione, ma anche nell'opinione che ad ogni lavoro epico sia essenziale l'interesse dell'affetto che deve spiegarsi per uno degli attori e per una delle parti

qualsiasi (*Antologia*, XXIV, A, 17); laddove il Poli, d'accordo col Leopardi, affermava che « voler rendere interessante un uomo solo, è il medesimo che voler render interessante tutto ciò che non è lui », onde credeva che l'*interesse* fosse da dividere tra più personaggi.

La soluzione che il Tasso diede al problema dell'unità con l'ammettere che nel poema eroico possa l'azione esser una di molti, rese a lui possibile la conciliazione di due elementi che prima erano sembrati inconciliabili: la materia cavalleresca e l'unità d'azione. Secondo lui il poema epico doveva aver bensì questa unità, ma insieme anche la dilettevole varietà de' romanzi; doveva insomma tener il mezzo tra il poema di tipo classico, uso Trissino, e il romanzo, uso Ariosto: due generi tra i quali non erano sostanziali differenze, sebbene l'eroico fosse più perfetto del romanzo. Così il Tasso s'opponeva all'opinione del Giralaldi e del Pigna, seguita dal Pellegrino, e s'accostava a quella del Minturno, dello Speroni e del Selviati. Egli trattò la questione ampiamente nel terzo de' suoi *Discorsi* (*Pr.*, I, 140 segg.), e le sue idee trovarono largo favore nei trattatisti posteriori. Il primo che se ne valse copiosamente fu il Summo nel suo settimo discorso, che tratta appunto dell'unità. Il Summo comincia col riferire l'opinione del Castelvetro, secondo il quale, come s'è visto, « la favola dell'epopea dee contenere una azione d'una persona non per necessità ma per dimostrazione dell'eccellenza del poeta » (p. 48 r). Riferisce poi l'opinione in contrario del Piccolomini: indi prende subito a seguire il Tasso, dal quale copia, ma con l'evidente intenzione di non lasciar scorgere il plagio. Infatti tiene questo sistema: cita bensì il Tasso, ma là dove men gli si avvicina, e invece lo saccheggia, senza citarlo, quando il lettore può credere ch'egli, il Summo, parli in persona propria od esprima l'opinione sua. La parte più importante del discorso verte sulla questione della diversità del romanzo dall'epopea. Si sa che il Tasso nega ogni differenza essenziale tra questi due generi, e il Summo non si diparte da lui, ripetendone tali e quali le parole o abbreviandone il testo, come un facile raffronto dimostra: raffronto dal quale risulta, per esempio, che ove il Summo dice: « a questa obiezione risponda il Tasso e noi con lui dir possiamo » (p. 52 r), ivi egli continua invece per conto proprio allontanandosi dalla sua fonte. E questa miscela che il Summo fece del proprio e dell'altrui, trova un riflesso nella *Poetica* del Battista, il

La materia cavalleresca e l'unità d'azione.

quale, trattando dell'unità della favola, dice a un certo punto: « Altre ragioni più plausibili e di maggior nervo recaci Torquato Tasso; una delle quali è: uno è il soggetto nelle scienze, intorno del quale provano i filosofanti per gli principi le sue proprietà. Perché cotal unità fuggir si dee nell'artificio poetico e nella poesia, se questa è parte e frutto della filosofia? » (p. 23). Qui il pensiero del Tasso (*Pr.*, I, 141) è riferito nella veste datagli dal Summo (p. 49 v). Continua il Battista: « Oltracciò, opponendosi che la favola sia il fine del poeta, come vuol Aristotele, se una sarà la favola, uno medesimamente sarà il fine; se più saranno le favole, più anche saranno i fini. Ma assai meglio opera colui che riguarda un sol fine, che colui il quale diversi fini si propone. Adunque assai meglio farà quel poeta che imiterà una sola azione, che quegli il quale vorrà imitarne parecchie ». Qui è copiato alla lettera il Tasso (*Pr.*, I, 141); mentre poi il Battista continua a toglier del Summo (p. 49 v), senza citarlo; lo cita più avanti, dove, trattando della differenza tra il romanzo e l'epopea, dice a proposito del Giraldi: « Io con Torquato e con Faustino Summo, che in ciò da Torquato non s'allontana, risolutamente gli dico che tra 'l romanzo e l'epopea nessuna differenza specifica si ritrova » (p. 36). Dello stesso parere era stato anche lo Stigliani, il quale sostenne non esser vero « che il romanzo sia spezie differente dall'eroico, anzi esso è la medesima, e questi due nomi sono sinonimi », e, a sostegno di questa opinione, riproduce, in sostanza, gli argomenti del Tasso (p. 118 segg.), dei quali più tardi fece suo pro, come si può facilmente immaginare, il Polcastro, riproducendo, tra altro, un pensiero del Tasso (*Pr.*, I, 141), che vedemmo rimaneggiato anche dal Summo: « Tutte le arti imitatrici ricercano che d'uno una sia l'imitazione; e i filosofi, che vogliono sempre l'esatto e il perfetto delle cose, fra le principali condizioni richieste ne' loro libri vogliono l'unità del soggetto, la quale sola mancandovi, imperfetto lo stimano » (p. 84). Le idee del Tasso riassunse anche il Ranalli (IV, 436); ma contrappose loro « l'autorità d'un sottilissimo filosofo, Giovan Vincenzo Gravina, il quale, se bene reputi sommo artificio *il dilettere e insegnare con una impresa di proporzionato corpo, che diramandosi in molte azioni, pur poi si riduca e raccolga in una . . .*, tuttavia non saprebbe stimare meno epico un poeta che narrasse cose verisimili e con vivi colori rassomigliate, ma diversamente ordite e senza il soprad-

detto artificio dell'unità invenate; perchè siccome le cose in natura possono variamente succedere, così deve esser lecito variamente inventarle e narrarle o secondo la loro varietà o secondo la loro moltitudine. Ma delle due solenni e diverse autorità, quali son quelle d'un Tasso e d'un Gravina, quantunque ci sembri di maggior peso la prima, per essere d'uno ch'ebbe egli stesso le mani nella materia, e n'uscì con tanta gloria, tuttavia non è da disprezzare l'altra, non solo perchè si tratta d'un acutissimo filosofo, che più d'ogni altro forse seppe addentrarsi nella ricerca del bello, ma ancora perchè è confortata dall'esempio d'un poema come l'*Orlando furioso*: onde noi, ponendoci nel mezzo, cercheremo di cavarne un ammaestramento, al quale non contrasti interamente né l'una né l'altra » (IV, 437). Un colpo al cerchio ed uno alla botte: prudenza di buon retore assennato, amante del quieto vivere!

Il Gravina dunque distinse il romanzo dall'epopea, ed è questa l'opinione a cui s'attennero i più de' critici. Se non che, quanto all'essere l'unità la nota differenziale tra l'uno e l'altro, è da osservare che se il Tasso ne' *Discorsi* nega all'Ariosto l'unità (*Pr.*, I, 136, 140), pur vedemmo ch'egli ebbe di questa un tal concetto per cui ben può sostenersi che anche nell'Ariosto l'unità c'è, come credette il Tassoni (p. 45). Il Nisiely, il Grandi, il Menzini, lo Zanotti, il Quadrio, l'Affò, il Muratori, il Foscolo, il Leopardi, il Manzoni, il Tommaseo giudicarono il romanzo cosa differentissima dall'epopea; così il Ricci, il quale ebbe ad osservare che « l'epopea e il romanzo, avendo la stessa base e lo stesso oggetto, cioè la meraviglia, si sono spesse volte confusi tra loro e quasi impercettibilmente, quando il romanzo ha assunto tutte le forme esteriori del poema. A ben riflettere, peraltro, il meraviglioso dell'epopea ha un carattere diverso da quello del romanzo: il primo si dirige sempre al sublime sulle tracce del vero; il secondo inclina allo straordinario di qualunque genere, curandosi appena della verisimiglianza. Nel primo caso nulla di scherzevole e di leggero può ammettersi: nel secondo caso giova qualche volta trastullarsi col proprio soggetto e toccar con grazia la stravaganza, emancipandosi dalle regole più severe, purché tutto l'edificio, disegnato per lo più in forma di laberinto, abbia un filo ondeggiante di lontana connessione » (p. 166).

Senza indugiarmi su altri particolari teorici, quali le varie maniere di peripezie e d'agnizioni, la perturbazione o passione,

I costumi
o caratteri
de' perso-
naggi del-
l'epopea.

gli episodi; tratterò brevemente de' costumi o caratteri dei personaggi nell'epopea. « Quantunque la poesia principalmente sia imitazione d'una azione, nondimeno l'azione non può esser fatta, se non c'è chi la faccia, e l'agente... o l'operante conviene ch'abbia alcuna qualità, cioè ch'egli sia buono o reo o partecipi dell'uno o dell'altro » (*Pr.*, 1, 165). E più avanti il Tasso prosegue dicendo: « Ma si ricercano appresso Aristotele ne' costumi quattro condizioni: che siano buoni, che sian convenienti, che sian simili, che siano eguali » (ivi, 166). Quanto alla bontà, siccome il Tasso afferma che l'epico riceve l'eccellenza della virtù e del vizio (ivi, 115), è evidente che sotto quel nome s'intendono compresi anche i costumi malvagi; e ciò spiega il Villani, il quale, dopo aver dichiarato che Aristotele, quando disse che la tragedia e l'epopea imitano i costumi migliori, intese dire i costumi migliori che quelli del nostro tempo (p. 167), soggiunse: « Né dee parere strano che sotto il nome di migliori si comprendano anche i malvagi e sotto quello di peggiori i buoni, perché la bontà è malvagità non sempre si piglian per qualità d'azioni, ma pigliansi talvolta per una certa eccellenza o perfezione tanto nel bene che nel male » (p. 170). « Dunque la tragedia e l'epopea sono imitazioni de' migliori e sotto i migliori si comprendono anche i rei » (p. 171). Così intese anche lo Zanotti, spiegando che la bontà è un abito di far le azioni o moralmente buone e degne di lode o moralmente cattive e degne di biasimo (p. 245). Quanto alla somiglianza, il Tasso intende ch'essa consista nella conformità de' costumi de' personaggi o del tempo in cui è accaduta l'azione (*Pr.*, 1, 166). Invece il Villani crede che « per costumi simili si debbano intender quelli che simili sono a quelli degli altri », cioè degli uomini ordinari e simili a noi (p. 176). Lo Zanotti segue l'opinione del Tasso: per lui la somiglianza consiste in questo, che i costumi non solo si fingano tali quali suole la natura formarli, nel che sta propriamente la convenienza, « ma ancora si adattino agli istituti e alle usanze introdotte tra gli uomini, le quali usanze essendo diverse secondo la diversità de' tempi e de' luoghi, inducono anche diversità ne' costumi » (p. 259). Il Polcastro spiega così la dottrina aristotelica del costume: « Per buoni non intende egli di quella bontà morale che s'oppone alla malvagità, ma chiama buon carattere quello così ben espresso, che da ciò che il personaggio dice si comprenda chiaramente l'indole o l'inclinazione di lui,

qualunque essa sia. Per costume conveniente intende quello che si affa alle diverse circostanze dei diversi personaggi rappresentati... Per costume simile intende non differente da quello che la storia, la favola o la comune opinione attribuisce al personaggio da rappresentarsi.... Per costume uguale intende costante, cioè tale per tutto il corso dell'azione, qual si è mostrato da bel principio » (pag. 98). Analogamente il Metastasio nel suo *Estratto della Poetica d'Aristotele* aveva detto esser da credersi « che le differenze proposte dal nostro filosofo non debbono regularsi dalle virtù o da' vizi, ma dalle condizioni o siano gradi elevati, mediocri ed umili delle persone imitate ».

A proposito di costumi de' personaggi il Tasso ebbe a dire: « Io non ricevo affatto nel mio poema quell'eccesso di bravura che ricevono i romanzi, cioè che alcuno sia tanto superiore a tutti gli altri che possa resistere solo in campo; e se pure li ricevo, è solo nella persona di Rinaldo » (*Lett.*, I, 84). Se egli imaginò dotato di tutte le qualità eroiche il suo Goffredo, fu perchè in esso volle offrire l'idea del perfetto capitano, e, considerata sotto questo riguardo la perfezione del protagonista, aveva torto il Leopardi quando diceva che l'eroe principale del poema epico non deve esser perfetto (II. 180,402), perchè la perfezione nuoce all'epoca (I. 368), essendo l'eroismo e la perfezione due cose contraddittorie, onde Virgilio e il Tasso sono « tanto meno perfetti quanto più perfetti sono i loro eroi e anche i loro poemi » (II, 70). Del resto, quanto a Goffredo, il Leopardi lo trovava un eroe veramente ammirabile, perchè, pur essendo felice, è altresì compassionevole; e, appunto perchè ugualmente suscitano in noi un sentimento di compassione, al Leopardi parevano interessanti gli episodi di Olindo e Sofronia, di Clorinda, del Danese e d'Erminia (V. 210), benché giudicasse *ridicolo* pei lettori moderni il lamento di quest'ultima (I, 81); nel che il gran recanatese si trovava in parte d'accordo col Nisiely (II, 20) e con lo Zanotti (p. 277).

Il Tommaseo, il quale, parlando nell'*Antologia* (XVI, A, 72) del *S. Benvenuto* del Ricci, prendeva le mosse dall'affermazione del Tasso, che « l'epico vuole nelle persone il sommo della virtù », biasimava altrove il cantor di Goffredo d'aver alterato tutti i caratteri storici per amor del meglio (*Antologia*, XXIV, A 22), e affermava essere in errore coloro che « sull'esempio del Tasso vogliono tutto o quasi tutto ideale,

e per servire a questo non temono inutilmente contraddire alla verità e alterarla » (ivi, 20), poichè, per far della poesia su fondamento storico, « non è già necessario capovolgere a bizzarria l'istorica verità e voler quasi creare una Provvidenza a suo senno, più sapiente di quella che regna nelle cose umane » (ivi, 9). Conseguentemente, riferendosi all'opinione secondo la quale, poichè nei caratteri storici non v'è l'ideal perfezione che all'epica si richiede, il poeta deve rimpastarli, appurarli, farne personaggi al tutto ideali, il Tommaseo fa una distinzione tra vero astratto o ideale e vero concreto o reale; indi osserva che, imaginando la perfezione più pura che ci sia e poi mettendola in atto o tentando di esprimerla, si vedrà che questa idea astratta di perfezione non può essere conseguita, e che qualsiasi carattere, per quanto eccellente s'imagini, posto in azione, deve pur essere da qualche lato imperfetto. Dunque, secondo il Tommaseo, non si può sperare di concepire un carattere perfetto, il quale nella rappresentazione non diventi imperfetto. Ciò posto, « avanti di creare un concetto imaginario, che s'appressi al mio astratto ideale, sarà bene il cercare se si abbia un concetto reale che ci si appressi ». Tra le azioni umane ve ne sono di quelle appunto che si avvicinano all'ideale, e queste deve sciegliere il poeta. « Quell'ideale che voi cercate in carattere, è nella storia qui in atto: basta che voi a quell'atto facciate corrispondere l'intero carattere, ed ecco un personaggio tutto insieme, tutto storico e ideale: storico, perchè tutti i fatti che si fanno di lui li traeste voi già dalla storia; ideale, perchè tutto ciò che mancava per ispiegare, preparare, mostrare nella sua piena luce l'azione di quel personaggio, voi l'avete supplito, ricorrendo per ciò fare a quel tipo astratto che sotto di sé comprende tutti i fatti possibili d'un genere stesso » (ivi, pp. 19-20).

Il metro da
preferirsi
per
l'epopea.

Considerati così i punti fondamentali del pensiero critico di Torquato Tasso ne' riguardi dell'epopea, resterebbe a esaminare ciò ch'egli disse della veste esteriore ond'essa deve adornarsi; ma questa parte nulla ha di veramente originale; infatti nel parlar della sentenza, dell'elocuzione, dello stile, degli ornamenti retorici, delle figure, egli s'attiene ad Aristotele e ad altri trattatisti; quindi noi non lo seguiremo più oltre, contentandoci d'accennar per ultimo al metro ch'ei credette più conveniente alla poesia eroica. Deve il poeta essere giudiziosissimo nella scelta del verso, perchè i Greci e i

Latini non ebbero alcun dubbio nella elezione, essendo il verso di sei piedi attissimo oltre tutti gli altri a trattar questa materia; ma la difficoltà è nella nostra lingua, « nella quale egli è quasi straniero, sì come sono tutti gli altri, i quali camminano sovra i piedi usati da' Greci e da' Latini, e non hanno la rima, la quale è naturale di questa lingua e quasi nata con esso lei » (*Pr.*, I, 395). Tra i versi nostri quel di undici sillabe è atto al parlar magnifico ed è quello che riceve maggior ornamento: e la miglior combinazione di endecasillabi è quella della stanza d'otto versi, la quale ha « maggior uniformità e maggior gravità e maggior costanza e stabilità » (ivi, 396). « Scelgasi dunque la stanza o l'ottava che vogliam dire, per attissima al poema eroico, oltr'a tutti gli altri modi di rimare che son propri e naturali della favella toscana; e sèguasi non sol la ragione, ma l'autorità di coloro che l'hanno adoperata in materia d'amore e d'arme » (ivi, 299). Tra questi il Tasso poteva contare suo padre, che tuttavia qualificò la rima un ornamento puerile; non Giangiorgio Trissino, che pur fu da lui molto ammirato e che nell' *Italia liberata dai Goti* usò il verso sciolto. L'uso di questo metro era stato teoricamente consigliato, oltre che dallo stesso Trissino, anche da Giason De Nores, del quale il Nisiely ebbe poi a dire: « Se l'uso fatto di già tiranno e legislatore . . . concede che l'epopea nostra si ordisca in ottava rima, con qual presunzione tenta costui di annullare una legge tanto universale e indissolubile? » (III, 117). Ma il Beni notava che i poeti italiani si sono senza necessità posti in molta strettezza obbligandosi alla rima, così da dover camminare per istrettissimo calle, « anzi quasi sopra filo di spada o sopra corda », onde « molto rari son coloro i quali per la povertà e necessità della rima non incontrino bene spesso in vanità e leggerezza » (VIII, 364). Questa opinione fu sostenuta anche dal Chiabrera, in un dialogo sul verso eroico, e fu poi ripresa dall'Algarotti, il quale in un saggio sulla rima affermò che questa « è senza dubbio la più dura catena con cui legar si potessero i poeti », e che « colpa la rima uno dice non quello che vuole, ma quello che può ». Del medesimo parere fu il Voltaire, al quale Scipione Maffei opponeva che la rima, se presenta molte difficoltà, è altresì un dilettevole ornamento: ond'egli, pur ripudiando l'ottava propugnava l'adozione di versi rimati di varie misure. Pullulavano allora in Italia i *versiscioltai*, con a capo il Frugoni.

Il Bettinelli per sostenere la causa del verso sciolto aveva il coraggio d'affermare che le *Sette giornate* erano migliori della *Gerusalemme*, perché scritte in isciolti. Peraltro egli loda anche l'ottava rima, accordandosi così col Metastasio, il quale attribuiva il poco favore ottenuto dal poema del Trissino all'essere appunto scritto in verso sciolto, il che credette anche lo Zanotti (p. 276). Invece Antonio Conti esaltava col Gravina il verso sciolto e lodava pur esso le *Sette giornate*, « dove l'eloquenza poetica è spaziosa, varia e nello stesso tempo infiamma l'anime elevandole a Dio »; parole riferite dal Polcastro (p. 113), il quale per conto suo non prese partito né per l'uno metro né per l'altro, ché avranno senza dubbio potuto molto se lui anche le ragioni addotte in favor dell'ottava rima dallo Stigliani e dal Baruffaldi. E incerti tra le due maniere stettero pur que' poeti che ne' primi anni dell'Ottocento si diedero all'epopea: alcuni infatti usarono l'ottava rima, come il Ricci, altri il verso sciolto, come il Botta: e si questi che quelli potevano nell'esempio del Tasso trovare una giustificazione alla lor scelta.

CAPITOLO SETTIMO

Dal Trissino al Tasso

La riproduzione dell'epopea classica nel Cinquecento. — Il Trissino e Torquato Tasso — Ambiente spirituale favorevole all'epopea in sul principio del sec. XVI. — *L'Italia liberata dai Goti*, del Trissino. — Le idee ispiratrici del poema — La materia — Le fonti. — L'elemento descrittivo — L'elemento episodico. — L'imitazione omerica. — Il soprannaturale. — I personaggi. — Il *Giron Cortese* e l'*Acarchide* di Luigi Alamanni. — Il *Rinaldo* di Torquato Tasso. — Il *Costante* di Francesco Bolognetti. — *L'Alamanna* di Anton Francesco Oliviero.

Ed ora, sbarazzato il terreno dagli sterpi e dai rovi delle inutili discussioni svoltesi, con tanta pertinacia e con tanto sfoggio di sottigliezza dialettica e polemica, intorno alla natura e alle leggi della poesia epica, riprendiamo il filo della nostra storia, o meglio incominciamo a narrare la vera storia del poema epico in Italia, da quando Giangiorgio Trissino ne diede intenzionalmente il primo esempio, condotto secondo tutte le regole dell'arte, nella sua *Italia liberata dai Goti*. E tale storia ci mostrerà, che non abbiamo fatto male nè sciupato il nostro tempo ad analizzare la mole immensa delle idee teoriche, accumulate di secolo in secolo, intorno all'epopea: perchè purtroppo il poema epico di tipo classico, quale si svolse presso di noi, come del resto anche presso i Francesi, è il prodotto genuino di quelle idee, è il frutto non già d'una libera e possente ispirazione o delle condizioni sociali, ma del capriccio individuale o della moda; è tutta una fioritura artificiale venuta su a fatica per le cure, se non sempre intelligenti, certo amorose e appassionate di letterati, che credettero possibile far rivivere l'epos d'Omero nell'aria frigida e nell'ombra delle loro stanze da studio, ben fornite di libri, ma mute d'ogni eco dei remoti evi eroici.

Peraltro, quanto all'essere stata, quella dell'epopea in Italia, una fioritura artificiale e al non corrispondere essa alle condizioni sociali de' tempi, conviene fare alcune osservazioni che spieghino e restringano entro i dovuti limiti un tale asserto.

La riproduzione dell'epopea classica nel Cinquecento

Il Manzoni, nel suo discorso sul romanzo storico e in genere sui componimenti misti di storia e d'invenzione, ebbe a scrivere: « Il primo poema che comparve con intento e in forma d'epopea classica insieme e storica fu l'*Italia liberata* del Trissino. E in verità, non si saprebbe intendere come mai un tal lavoro abbia potuto acquistiar fama presso i contemporanei e conservarla presso i posteri, se non si conoscesse la cagione speciale d'un tal fenomeno. Per quanto, al tempo del Trissino, la poesia italiana avesse presa e già percorsa a gran passi una strada diversa da quella seguita da' classici dell'antichità greca e latina, c'era, insieme con l'ammirazione per i gran poeti volgari, come li chiamavano, una presunzione che la vera e unica perfezione dell'arte non si trovasse se non nell'opera di quell'antichità. Pareva di vedere nella nuova poesia tanti vacui quante eran le specie di composizioni poetiche, in cui quell'antichità aveva tramandati degli esemplari. Lo studio crescente della letteratura latina, gli avanzi sepolti che se ne andavano scoprendo di mano in mano, la piena dell'opere greche, entrata dopo la presa di Costantinopoli, avevano accresciuto a dismisura il desiderio di veder riempiti quei vacui. Il Trissino venne avanti coraggiosamente, e ne riempì due, e non de' più piccoli certamente. Diede alla letteratura moderna la prima tragedia regolare, la *Sofonisba* e il primo poema regolare l'*Italia liberata*; e se l'Ariosto non gli rubava le mosse, le avrebbe dato anche, coi *Simillimi*, la prima commedia regolare in versi: tanto era lesto! Se, con quella vena d'invenzione, di stile e di verso, avesse scritto un poema cavalleresco, è da credere che non solo questo non avrebbe ottenuto la celebrità popolare di cui godettero, per qualche tempo, l'*Amadigi* di Bernardo Tasso, il *Giron l'ortese* di Luigi Alamanni e qualche altro; ma che si sarebbe perso, sul nascere, tra i meno osservati. Ma l'*Italia liberata* faceva le viste di soddisfare un desiderio, di compir quasi un dovere della nuova poesia, e ottenne perciò il titolo di poema epico, titolo che gli è rimasto, senza che ne venga obbligo di lettura, a un di presso come vari principi hanno conservati de' titoli di reami o persi o pretesi, senza che ne venga obbligo d'obbedienza. Quel poema, giacchè non si saprebbe che altro nome dargli, non fece fare all'epopea storica, riprincipiata con lui dopo un così lungo intervallo, nè un passo avanti nè un passo indietro, e il solo fatto d'esser venuto il primo gli ha mantenuta e gli mantiene una sterile celebrità ».

Noi che, attraverso le tenebre di quel lungo intervallo, del quale parla qui in fondo il Manzoni, cerchiamo di riallacciare gli anelli della catena che lega l'epopea greca e latina alla nostra, possiamo anche meglio renderci ragione del tentativo compiuto dal Trissino: esso infatti non può apparirci che come la naturale e necessaria conseguenza d'una tradizione non mai venuta meno nella terra di Virgilio, di Lucano, di Stazio e di Silio Italico. Ma fu tradizione di carattere essenzialmente letterario, ristretta alla cerchia de' dotti, e se qualche volta la penetrò lo spirito popolare, ciò non valse a mutarle l'essenza e la fisionomia. Per questo, sebbene, come abbiám detto da principio, vera e sostanzial differenza non ci sia tra epopea spontanea ed epopea artificiale (dacché l'una e l'altra, in quanto arte, sono individuali), tuttavia l'artificialità della epopea neoclassica italiana è più sensibile, perché essa epopea è un portato della cultura umanistica, la quale, se ebbe efficacia indirettamente su tutta la vita spirituale così dell'individuo come della società, fu sempre limitata, nelle sue manifestazioni peculiari d'indole artistica, alla schiera, per quanto numerosa non però universale, degli iniziati.

Poiché durante tutto il Quattrocento s'erano ripetuti con grande insistenza i tentativi d'epopea, spontanea doveva presentarsi ai letterati del primo Cinquecento l'idea e insieme nascere in loro il desiderio di dotar anche la lingua volgare d'un tal genere nobilissimo, dacché essa possedeva, già bello e sviluppatosi nel secolo XV, il genere romanzesco. Ormai gli umanisti puri, sprezzatori del volgare, non c'erano più: col Poliziano le due grandi correnti della letteratura classica e della volgare s'erano congiunte e mescolate: il volgare italiano o meglio toscano aveva, anche letterariamente, ripreso tutto il suo vigore, e proprio a' primi del Cinquecento tornava alla luce, dopo due secoli d'oblio, la difesa che del volgare eloquio aveva scritta Dante, e tornava alla luce per opera appunto d'un restauratore delle forme classiche, del Trissino. Ai letterati, quindi, non doveva sembrar dubbia né l'opportunità né la possibilità di rifar l'epopea classica nella lingua che Dante aveva usato per elevare a dignità d'arte la visione medievale. A quegli uomini la molta familiarità con gli antichi non aveva però dato il concetto vero dell'antichità, tanto che quando essa risultava loro per sicure prove molto lontana dalle idee e dagli spiriti moderni, non esitavano a riprovarla o a

modificarla. Non si presentò mai alla loro mente il problema se fosse o no possibile la riproduzione dell'epopea classica in un ambiente spirituale così diverso da quello in cui essa era fiorita. Tutte le *Poetiche* che abbiamo studiate ci dimostrano che i poemi d'Omero furono sempre considerati, allora, come opere d'arte composte sopra determinate leggi, o per lo meno come opere d'arte passibili di biasimo là dove non avevano seguito le leggi della poetica. Neppur l'ombra d'un sospetto sulla formazione di quelle epopee primitive, e quindi neppur l'ombra d'un dubbio sulla possibilità di riprodurle in tempi di progredita civiltà. Questa ignoranza del vero carattere dell'epopea omerica era così generale, che sarebbe ingiusto farne colpa a questo o a quel letterato, e, per esempio, nel caso nostro, al Trissino: non lo aveva capito il Petrarca, non lo avevano capito i quattrocentisti, non lo capirono i cinquecentisti, e bisogna giunger al Vico, perché in materia si cominci a vedere un po' chiaro. Ma del resto dobbiamo poi deplorar tanto che una tale ignoranza abbia fatto credere possibile la risurrezione dell'epos classico? Non andiamo noi debitori appunto a una siffatta persuasione, d'una grande opera d'arte qual'è la *Gerusalemme liberata*? Se la filologia avesse anticipato di tre secoli le sue conclusioni sulla questione de' poemi omerici, il Trissino sarebbe stato il primo a guardarsi bene dal rifare Omero, l'*Italia liberata* non sarebbe stata composta e noi non avremmo la *Gerusalemme liberata* così com'è, vale a dire poema in cui la forma epica classica ha subordinato o coordinato a sé la forma romanzesca. Il genio del Tasso avrebbe saputo darci qualcheduna di diverso e di meglio, si dirà; ma noi non vogliamo perderci nelle nuvole a pensar quello che il Tasso ci avrebbe dato: affermiamo solo, con sicurezza di dir cosa vera, che senza la tradizione neoclassica e senza l'*Italia liberata*, la letteratura nostra non si glorierebbe di possedere anch'essa il suo grande poema epico d'imperitura vitalità.

Il Trissino
e il Tasso.

E che l'*Italia liberata* non fu senza efficacia sul Tasso, ce lo dicono chiaramente i molti luoghi delle lettere e dei discorsi di lui, ov'è espressa la più sincera e fervida ammirazione per il Trissino quale poeta epico. Come sarebbe stato compensato ad usura lo scrittor vicentino del poco favore ottenuto dal suo poema presso i contemporanei, se avesse potuto prevedere, che, poco appresso, Torquato Tasso lo avrebbe riconosciuto quasi per maestro. Il titolo stesso del suo

poema il Tasso foggia su quello del Trissino, vantandosene. Ne' *Discorsi del poema eroico*, contrapponendo la dimenticanza in che il Trissino era caduto, con la fama goduta dall'Ariosto, il quale, sebbene avesse lasciato « le vestigia degli antichi scrittori e le regole d'Aristotele », era « letto e riletto da tutte l'età, da tutti i sessi, noto a tutte le lingue, piace a tutti, tutti il lodano, vive e ringiovanisce sempre nella sua fama, e vola glorioso fra le lingue de' mortali », fa con tristezza questa constatazione: « Il Trissino, che i poemi d'Omero religiosamente si propose di imitare, e d'osservare i precetti d'Aristotele, mentovato da pochi, letto da pochissimi, muto nel teatro del mondo, sepolto a pena nelle librerie e nello studio di alcun letterato se ne rimane ». E a Orazio Lombardelli scriveva nell'84: « Io fo molta stima [del Trissino], perché egli fu il primo che ci diede alcuna luce del modo del poetare tenuto da' Greci, ed arricchì questa lingua di nobilissimi componimenti ». Vedremo che in realtà il Trissino non si tenne sempre fedele a quelle regole artistiche e a quell'esempio, che aveva detto di voler seguire, e il Tasso stesso notò ch'egli era stato « poco giudizio » imitando da Omero anche quelle cose che la mutazione de' costumi aveva reso meno lodevoli: « invece, se avesse procacciato di conciliare l'unità della favola ed altre virtù degli antichi poeti con la vaghezza delle invenzioni, che ci rendono sì grati i romanzi, l'unità della favola con la saldezza e il verisimile, che ne' poemi di Omero e di Virgilio si vede, avrebbe ottenuto il plauso tanto degli uomini volgari che degli intelligenti ». La qual censura è mitigata di molto dal fatto che, senza forse avvedersene, il Tasso aveva ricevuto dal Trissino stesso la spinta a quella miscela dell'elemento romanzesco con gli elementi più propriamente epici, ch'egli mostrava di credere che non ci fosse, e invece, bene o male, c'era anche nell'*Italia liberata*. E non si limitò a questo, ma dal poema del Trissino il Tasso trasse altre particolari invenzioni, volgendole naturalmente al meglio, cercando cioè di supplire col suo genio poetico alla intrinseca deficienza dell'opera trissiniana.

In un certo senso può anche dirsi che, ne' primi anni del Cinquecento, non mancava del tutto in Italia l'ambiente adatto all'epopea: molto acutamente osservava questo fatto Guido Mazzoni in un suo corso universitario, rimasto inedito, sul poema epico nel secolo XVI, ed io mi permetto di riferir qui, nella loro sostanza, alcune delle sue osservazioni. Se non erano più i

Ambiente spirituale favorevole all'epopea in sul principio del sec. XVI

tempi delle crociate né delle imprese cavalleresche individuali, un certo spirito epico-cavalleresco durava tuttavia nelle armi, in certe costumanze, in molte coscienze. Le armi da fuoco, sebbene già in uso, non avevano ancora soppiantato del tutto l'antico modo di combattere; i nobili entravano ancora nelle battaglie armati di tutta armatura e potevano illudersi che al loro valore personale fosse dovuto l'esito d'una giornata. Durava perciò l'addestramento cavalleresco dell'equitazione, della scherma secondo i vecchi costumi, e si facevano ancora le giostre. Molto aveva influito la Rinascita sulla vita dell'aristocrazia, ma lo spirito feudale, al principio del Cinquecento, non era del tutto scomparso dai castelli de' nobili. E del resto la Rinascita, se da una parte, sbandando il feudalesimo, toglieva uno de' più forti impulsi alla cavalleria, dall'altra andava destando negli animi un desiderio acuto di nuove avventure intese alla scoperta di quelle verità che il medio evo aveva tenute occulte. Quella febbre che all'aprirsi del Quattrocento aveva sospinto gli umanisti alla ricerca de' vecchi codici obliati e dispersi, spingeva ora i navigatori a tentar vie inesplorate, a scoprire nuove regioni. E questa lotta contro l'ignoto, contro l'inesplorato, era dominata da quello stesso spirito religioso che aveva animata la santa gesta di Carlo Magno contro gli Infedeli. E vero che Cristoforo Colombo fu mosso ai suoi viaggi da ragioni scientifiche, ma i tesori raccolti nelle Indie occidentali voleva destinati a una crociata in Oriente. E una crociata quel suo stesso viaggio. Nella lettera al re e alla regina di Spagna, in cui rese conto della sua impresa, diceva: « Nel 1492 dopo messo fine alla guerra contro i Mori, in conseguenza de' ragguagli forniti alle Vostre Altezze sopra le terre dell'India, e sopra il Gran Kan, che in nostra favella vuol dire Re dei Re, e come molte volte esso e i suoi predecessori avrebbero spedito a Roma per dimandare maestro di nostra santa fede, e che il Santo Padre non aveva a ciò provveduto, e tanti popoli stavano addormentati nell'idolatria e professavano dottrine di perdizione, le Vostre Altezze, come principi cattolici, propagatori di nostra Santa Fede, e nemici della setta di Maometto, hanno deciso di mandar me, Cristoforo Colombo, nelle contrade dell'India, per vedere que' principi, il paese e gli abitanti, esaminar la natura e il carattere, e trovar modi per convertirli alla nostra Santa Religione ». Così duravano, contro i Mori di Granata da un lato, contro gli Infedeli d'Oriente

dall'altro (perché il Colombo credeva d'andare in Oriente) le guerre di fede già combattute e vinte da Carlo Magno. Le spedizioni de' viaggiatori erano giustificate da questo stato di guerra permanente tra i Cristiani e gli Infedeli: era il papa che dava *a priori* l'investitura delle terre che si acquistassero alla fede. Così Martino V concesse al Portogallo tutti i paesi che si trovassero dal Capo Bogiador fino alle Indie; Alessandro VI, nati conflitti tra la Spagna e il Portogallo per le future scoperte e conquiste, li appianò con linee ideali di divisione. In una bolla apposta del 1493 tracciò una linea di confine dal polo artico all'antartico, a cento leghe dalle Azzorre e dal Capo Verde, e diede tutto quel che era di là da essa alla Spagna. Quanta poesia in questi grandi viaggi, e poesia epica, perché i viaggi sono una grande parte dell'epopea: l'*Odissea* si fonda su essi; anzi tutti i *Nostoi*, i ritorni de' Greci che avevano combattuto a Troia, erano racconti di viaggio. Di qui anche, alla metà del secolo XVI, il poema del Camoens i *Lusiadi* sulle imprese di Vasco di Gama. Pur nel Boiardo e nell'Ariosto i continui viaggi dei cavalieri, le descrizioni di paesi lontani e strani, costituiscono una parte importante e, pei lettori d'allora, assai interessante, perché rispondeva a uno speciale atteggiamento dello spirito pubblico. Anche dei viaggi realmente avvenuti si facevano narrazioni più o meno esatte in prosa o in rima. Fernando Cortes, il conquistatore del Messico, sbarcato in America, prese per sua interprete una giovinetta Atzecca, Marina: se ne innamorò e i suoi allora le diedero il titolo di *doña*, signora, col quale anche oggi è nota. Egli, il feroce ma eroico avventuriero, che con un pugno di soldati, con pochi cavalli e cannoni, conquistò tutto il Messico, scriveva versi, e c'è del poeta in lui, che s'inoltra intrepido in paesi ignoti e fa dell'epopea vissuta, pur tessendo intanto con donna Marina un soave idillio. Egli è ancora, pe' discendenti degli Atzechi, Malintzia, il padrone di Marina, dalla quale ebbe un figlio. Ma la sua moglie Catalina lo raggiunse e l'idillio finì drammaticamente. Catalina morì all'improvviso; per paura del processo che ne poteva nascere, Cortes fece sposare Marina a un suo amico. Marina, aiutava il conquistatore nelle imprese, peraltro non combatteva. Altre donne invece combattevano come Marfisa e Bradamante: anche qui l'epopea viveva ancora; le cronache fanno menzione di fatti epici dovuti a donne. Basta rammentare Bona Lombarda, che fatta prigioniera nella Valtellina da Pier Brunoro Sanvi-

tale, condottiero della metà del Quattrocento, divenne sua amante e suo commilitone. Era piccola, nera, tozza, non bella, dicono i cronisti, ma « strenua mulier in armis ». E quando Pier Brunoro fu imprigionato da Alfonso d'Aragona e mandato in una secca della Valenza, dove restò chiuso dieci anni, ella non ebbe pace finché non riuscì a liberarlo. Il condottiero allora la sposò. Ma ella non cessò di essere la guerriera di prima: si armava, dice uno storico contemporaneo, di elmetto in capo, turcasso sulle spalle, dardi nella destra, corno nella sinistra, caliga militare ai piedi; era sempre accanto al marito in battaglia. Nel 1451 a Venezia in Piazza S. Marco partecipò a un finto combattimento e riportò vittoria: questo aneddoto può quasi parere una linea di confine tra i tempi eroici e quelli in cui dell'epica non vive che il ricordo, e certo è significativo. Ma donne guerriere se ne trovano anche più tardi, e Lione vanta Linda Lebé, poetessa, nata nel 1525, che a dodici anni, dopo essersi data una cultura squisita (sapeva l'indiano e lo spagnuolo, e toccava egregiamente il liuto) fuggì di casa, si accompagnò a dei soldati che andavano all'assedio di Perpignano, e in questo assedio fu detta *le capitaine Loys*, per la sua maestria a reggere il destriero e menar colpi di lancia e di spada: « Chi mi avesse veduta allora, mi avrebbe presa per Bradamante o per l'alta Marfisa, la sorella di Ruggero ». Queste sue parole dimostrano come l'epopea fosse ancora in atto, e ci ammoniscono a tener d'occhio nello studio di un'opera d'arte non solo le fonti scritte, ma anche le fonti vive. Per non moltiplicare gli esempi basterà rammentare un fatto generale, una grande battaglia, quella di Marignano (1515), in cui Francesco I strappò agli Svizzeri la conquista del Milanese: la battaglia durò tre giorni; tre eserciti di tre lingue diverse (italiani, francesi, tedeschi) vi si azzuffarono al lume della luna: il re assetato dovè bere, per dirla col Petrarca, non più acqua che sangue. Il Guicciardini narra: « Affermava il consentimento comune di tutti gli uomini non essere stata per moltissimi anni in Italia battaglia più feroce e di spavento maggiore; perché per l'impeto col quale cominciarono gli assalti degli Svizzeri e poi per gli orrori della notte essendo confusi gli ordini di tutto l'esercito, e combattendosi alla mescolata senza imperio e senza segno, ogni cosa era sottoposta meramente alla fortuna. Il re medesimo, stato molte volte in pericolo, aveva a riconoscere la salute più dalla virtù propria e dal caso che

dall'aiuto de' suoi, dai quali molte volte per la confusione della battaglia e per le tenebre della notte, era stato abbandonato: di maniera che il Trivulzio, capitano che aveva vedute tante cose, affermava quella essere stata battaglia non di uomini, ma di giganti, e che diciotto battaglie, alle quali era intervenuto, erano state, a comparazione di questa, battaglie fanciullesche ». E la stessa descrizione che il Guicciardini fa di tale battaglia ha in sé veramente dell'epico.

Questi calzantissimi richiami fatti dal Mazzoni dimostrano come l'ambiente spirituale de' primi anni del Cinquecento non fosse del tutto inadatto alle rievocazioni epiche delle antiche gesta. Ora per tutte le ragioni fin qui esposte non è affatto strano che un uomo come il Trissino si avventurasse all'impresa di dare all'Italia una epopea. Discepolo di Demetrio Calcondila, presso il quale in Milano prese a studiare il greco dopo la morte della moglie (1505), s'innamorò così dell'*Iliade* da disgustarsi quasi col maestro, quando questo gli volle far leggere gli *Inni* omerici in luogo del poema. E si mantenne fedele a' suoi ideali per tutta la vita, con Omero e Aristotele per maestri e guide, Omero imitando nell'*Italia liberata*, Aristotele traducendo e interpretando, secondo abbiamo detto qui addietro, nella *Poetica*; e morì (1550) appena compiuto questo lavoro, le cui prime due parti aveva pubblicato nel 1527, come già s'è detto. Ne' suoi ideali ellenistici si confermò anche più quando a Firenze, negli Orti Oricellari trovò la palestra adatta alle sue inclinazioni: nel 1515 usciva la *Sofonisba*, che può dirsi il frutto còlto in quegli orti: infatti ei la compose a gara con l'amico Giovanni Rucellai. A Firenze il Trissino era andato esule dalla patria, perché nel 1509, nella guerra per la lega di Cambray egli era stato uno di quelli che avevano spinto Vicenza a darsi all'imperatore Massimiliano, onde, tornati in possesso della città i Veneziani, aveva dovuto andarsene e s'era recato in Germania, poi a Riva di Trento, indi a Milano e a Firenze. Leone X lo mandò nuovamente in Germania come suo ambasciatore e gli fece restituire i beni che la Repubblica di Venezia gli aveva confiscati. Nel 1529 il Trissino si trovò presente all'incoronazione di Carlo V in Bologna ed ebbe l'onore di reggere lo strascico dell'imperatore, il quale lo creò conte palatino. Da buon imperialista aveva cantato le lodi di Massimiliano, e grande ammirazione ebbe per Carlo V, che egli esaltò nell'*Italia liberata* e al quale il poema è appunto

Giugnetto
Trissino.

dedicato. A questa sua opera attese dal '26 al '47, consacrando tutte le sue cure, e quando l'ebbe compiuta, si sentì tanto soddisfatto del suo lavoro, che scrisse il seguente sonetto:

Io son pur giunto al desiato fine
 Del faticoso e lungo mio Poema,
 Che forse è tal, che non avrà più tema
 Di tempo e guerre o d'altre empie ruine;
 Anzi da poi ch'al natural confine
 Giungerà l'anima, e dopo l'ora estrema,
 De la qual tanto ognun paventa e trema,
 Spero aver laudi allor quasi divine:
 E viver dopo morte in quelle carte,
 E salir quindi glorioso al Cielo,
 Lasciando a basso le terrene salme.
 Poi senza più cercar caldo né gelo.
 Dicar a i templi di Ciprigna e Marte
 Le mie vittoriose e chiare palme.

Quanto s'illudeva e s'ingannava il buon Vicentino! In quelle carte egli non vive che per gli storici della letteratura, i quali, purtroppo, non possono esimersi dal leggere il *faticoso e lungo* poema per debito d'ufficio, trattandosi d'un documento che, se considerato a sé non ha dal punto di vista artistico alcun valore, acquista un valore indiscutibile in quel complesso di fatti letterari che costituiscono la storia del poema epico. Neppure la dedica né la solenne presentazione dell'opera a Carlo V valsero a salvarla dal rapido oblio in cui cadde non appena pubblicata. Due delegati del poeta, Priamo Barbarano e Luca Olgiati recarono nel 1548 ad Augusta il primo volume contenente nove libri e l'offersero all'Imperatore: questi ebbe la bontà di volgere ad una ad una tutte le pagine del volume: ma è da giurare che il suo interessamento non andò oltre questa operazione materiale. Il resto del poema, in due tomi, fu più tardi presentato a Carlo V da un figlio del Trissino, Ciro, il quale per questo fu creato conte. Ben magre soddisfazioni in mezzo alla indifferenza generale onde il poema fu accolto! Almeno almeno avesse potuto, il poeta, avere il compiacimento di sapere se l'Imperatore aveva riconosciuto nell'*Italia liberata* una simbolica apoteosi di quell'imperialismo, che s'incarnava allora in lui, come s'era incarnato in Giustiniano. Basta leggere la dedicatoria del poema per comprendere che codesto ravvicinamento non è una mera supposizione nostra, ma un ben determinato intendimento del poeta. Non era Carlo V il *butolo* di quel sacrosanto segno, di cui Giustiniano narra la storia nel c. VI del *Paradiso* dantesco? L'esal-

tazione che Dante fa di Giustiniano dovette senza dubbio indurre nel Trissino il convincimento che nessuno degli imperatori, nelle cui mani, da Costantino a Carlo V, era pervenuta l'Aquila, fosse più degno di glorificazione di colui che d'entro alle leggi trasse il troppo e il vano. Giustiniano aveva saputo compiere la doppia missione che compete all'autorità imperiale: quella della conquista e quella della legislazione: la prima indirettamente per mezzo di Belisario, la seconda direttamente col darsi egli stesso all'opera della codificazione. Belisario non era stato che uno strumento: le sue vittorie le aveva volute il Cielo, affinché Giustiniano potesse tranquillamente attendere alla raccolta delle leggi:

Ed al mio Belisar commendai l'armi,
Cui la destra del Ciel fu sì congiunta,
Che segno fu ch'io dovessi posarmi.

Belisario non avrebbe trionfato in Italia, se a Bisanzio sul trono imperiale non ci fosse stato un Giustiniano, il cui spirito avesse aleggiato sulle insegne greche moventi all'assalto contro i Goti: l'impresa, quindi, poteva considerarsi come guidata virtualmente dall'Imperatore, che col prestigio della sua autorità e con l'efficacia delle alte sue doti ne aveva garantito l'esito felice. Tale presenza ideale del Cesare bizantino nelle vicende della guerra gotica, mentre da una parte, sotto il rispetto storico e agli occhi d'un imperialista, era motivo sufficiente per un ravvicinamento di Giustiniano, fattore di guerre oltre che di leggi, a Carlo V, costituiva dall'altra, sotto il rispetto poetico, quella sostanziale unità di azione, che i teorici prescrivevano al poema eroico.

Ellenismo e imperialismo son dunque i due presupposti ideologici dell'opera trissiniana: Omero e Giustiniano sono come i due poli dell'antico mondo ellenico: il neoclassicismo umanistico fece rinascere Omero, Carlo V fe' rinascere Giustiniano: ed ecco il Trissino illudersi di poter dare all'Italia una novella *Iliade*, di poter, cantando le glorie dell'Imperator bizantino, celebrare quell'ideale imperialistico, di cui allora il Cesare tedesco era l'incarnazione.

Il Trissino desunse la parte storica del suo poema da Procopio; ma non narrò tutta la guerra contro i Goti: si restrinse ai soli primi cinque anni, dopo i quali Belisario, vinti i nemici, se ne tornò in Oriente,

Avendo posta Italia in libertade,
La qual vi stette fin quando a Dio piacque,
Perche le cose che si fanno in terra
Tutte dipendon dal voler divino;

e, infatti, la guerra continuò e quella liberazione non fu definitiva.

L'argomento del
l'Italia
liberata.

L'argomento del poema fu riassunto dal Trissino medesimo coi seguenti ventisette versi (uno per libro):

Nel primo si dispone a far la guerra.
Narra il secondo l'ordinate genti.
Il terzo è di Sofia ch'ama Giustino.
Il quarto entra in Brandizio e prende Paulo.
Il quinto piglia Acrazia e solve Areta.
Nel settimo Partenope si piglia.
Nell'ottavo si cangia il re de' Goti.
Nel nono il capitano vede il futuro.
Il decimo entra in Roma e conta i Goti.
L'undecimo ha il partir di Corsamonte.
Il dodici combatte a Ponte Molle.
Nel tredici l'assedio si apparecchia.
Il quattordici prega Corsamonte.
Combatte il quartodecimo le mura.
Manda il sedici fuor le donne e i vecchi.
Dicesette ha il castel di Eurismondo.
Diciotto ha il tatto d'arme e vincon Goti.
Desnove muor Cillenia e torna il Duca.
Nel venti Achille inerme uccide Argalto.
Ventuno il Duca uccide Turrismundo.
Nel ventidue tradito è Corsamonte.
Nel ventitré si fa certami e giostre.
Nel ventiquattro vassi a la Sibilla.
Nel venticinque prendesi Milano.
Nel ventisei si libera Giovanni.
Nel ventisette Virge si prende.

Quest'aridissimo indice delle materie è già da sé un preludio poco rassicurante per le qualità poetiche dell'autore. Dio mio! se questo vuol essere un saggio, esso non è certo tale da disporci bene. Qualche maligno però potrebbe esser tentato a lodar anche versi siffatti in grazia della fatica che ci risparmiano di leggere il poema per conoscerne l'argomento.

Per i lettori più curiosi daremo un'idea un po' più larga della tela del poema.

Dio, pregato dalla Provvidenza ad aver pietà dell'Italia, chiama a sé Oneiro, l'angelo dei sogni, e lo manda a Giustiniano. Oneiro, assunto le sembianze del pontefice, appare in sogno all'Imperatore e lo eccita a liberare l'Italia. Giustiniano convoca l'assemblea dei duci; si delibera l'impresa, e Belisario viene designato quale capo. S'hanno dei segni augurali: un drago tenta divorare certi uccellini entro un nido, ma un'aquila rapisce il drago; e una seconda aquila rapisce un secondo drago; un astrologo spiega che i draghi sono i Goti, gli uc-

cellini gli Italiani, le aquile Belisario e un altro capitano greco (lib. I). Palladio, l'angelo della guerra, istruisce sul modo di condurre l'impresa Belisario, il quale legge poi l'elenco dei duci, compilato da Giustiniano (lib. II). Tra questi duci è Giustino, nipote dell'Imperatore, il quale, andando ad accomiatarsi da sua zia Teodora, trova presso a lei Sofia, giovinetta che lo amava senza ch'egli lo sapesse. Sofia soffre terribilmente per la lontananza dell'amato; sua sorella Asteria se ne accorge e prega Teodora di indurre Giustiniano a richiamar Giustino; Teodora con le sue carezze ottiene dall'Imperatore il richiamo di Giustino, il quale nel ritorno è colto da una tempesta di mare che lo getta come morto sulla spiaggia, ove passeggia Sofia. Costei credendolo morto veramente, si avvelena; ma un medico li salva tutt'e due (lib. III). I Greci sono a Brindisi: alcuni di essi si smarriscono in un bosco e trovano Ligridonia (la funesta voluttà), che li guida a una fontana magica custodita da Faulo (il vile), figlio di Iperbio (il violento) e fratello di Ligridonia e di Acrazia (l'incontinenza). Con la sua lancia incantata Faulo abbatte tutti i Greci, che danno l'assalto alla fontana, tranne Areto (il virtuoso), il quale reca la notizia del fatto a Belisario. Altri Greci vanno a liberare i loro compagni, ma sono ugualmente vinti, e Achille, che potrebbe pur vincere perché è difeso da armi sante, cede alle seduzioni di Ligridonia. Chi finalmente vince è Traiano, al quale l'angelo ha dato alcune gocce di quella fonte (lib. IV). Per ordine di Dio l'angelo Nettunio deve sommergere quella terra d'incanti; ma prima i Greci hanno da liberare Areta (la virtù). Per mezzo delle acque del fonte i cavalieri riescono a farsi aprire le porte del recinto incantato, ma vengono aspramente battuti in sull'entrata da Metanea (il pentimento). Indi sono ingannati dalle varie apparenze assunte da Ligridonia e Acrazia, ed un d'essi è tratto di senno così che non riconosce più i suoi compagni e li combatte. Vien fatto rientrare in sé. Riescono a prendere le due maghe e a vincer gli incantesimi. Il buon Traiano alza le gonne ad Acrazia, mostrando le segrete parti. Dalle sottane così alzate escono serpi e un fetore insopportabile. Areta liberata offre doni ai liberatori e presenta loro quattro sue figlie (lib. V). Intanto si presenta a Belisario la bella Elpidia, la quale gli racconta le sue sventure: egli vorrebbe mandarla a Teodora, perché ne avesse cura; ma i cavalieri chiedono e ottengono ch'essa sia data in premio a quello tra

loro che dimostrerà maggior valore nella guerra che sta per cominciare con l'assedio di Napoli (lib. VI), ove entrano per l'acquedotto (lib. VII). Si viene alla spartizione delle prede: a Belisario tocca Cillenìa, figlia di Tebaldo e moglie di Agrippa; ma egli, per non far torto alla propria consorte, la rifiuta, ne s'arrende ai lunghi ragionamenti coi quali l'amico Costanzo lo vuol persuadere che l'uomo non deve sfuggire i pericoli, ma affrontarli. Cillenìa è data a Costanzo. Belisario per conoscere il futuro si rivolge a un indovino, il quale chiude in tre stanze parecchi porci, dando ad essi i nomi de' principali Goti e Greci: dopo tre giorni i porci recanti i nomi de' Goti son tutti morti, degli altri sopravvive una metà. Viene eletto re dei Goti Vitige, che s'innamora di Matasunta, figlia di Amalasunta; costei non vuol sposarlo, ma la madre, apparsale in sogno, le comanda di ubbidire (lib. VIII). Belisario va a Monte Cassino, dove S. Benedetto gli dà a guida l'angelo Erminio, che gli fa vedere una lunga serie di posteri, tra i quali Dante, il Petrarca e il Boccaccio, e una lunga serie d'invenzioni future, tra le quali il cannone (lib. IX). Per comando di Dio l'angelo Erminio, assunto l'aspetto del vescovo d'Ostia, va a papa Silverio, affinché spinga i Greci ad entrare in Roma. Ma la Vergine, corrucciata contro i Greci, perchè non l'hanno pregata abbastanza e per l'oltraggio recato da un greco a una fanciulla da lei protetta, ottiene da Dio che i Goti assaliscano i Greci. Infatti l'angelo Erminio si reca presso Vigite e, rimproveratolo dell'ozio in cui giace, lo esorta a preparare l'esercito. Quegli obbedisce: Belisario, saputo ciò, chiede aiuto a Giustiniano (lib. X). Corsamonte, eroe greco, ama riamato Elpidia, la figlia del principe di Taranto, e vorrebbe farla sua; ma gliela contrasta un altro eroe greco, Aquilino. I due vengono tra loro a singolar tenzone e Corsamonte ferisce Aquilino: Belisario lo rimprovera e allora l'eroe se ne va a Taranto insieme con Achille. Per via incontrano un mago, che dà loro un libro d'incantesimi e li manda a una maga cieca, alla quale essi potranno ridar la vita uccidendo un drago e ungendole gli occhi col suo sangue. Giunti alla maga, che ha nome Plutiana (la ricchezza), rimangono prigionieri di lei (lib. XI). I Greci combattono intorno a Roma, sotto la protezione dell'angelo Palladio, coi Goti difesi dall'angelo Gradiivo: riescono vincitori questi ultimi (lib. XII). Belisario, saputo dal mago Filodemo dove Corsamonte si trova, manda messaggeri a richiamarlo (lib. XIII). I messaggeri lo tro-

vano nel palazzo di Plutiana e dopo molte preghiere lo persuadono a tornare: egli però vuol prima ridonare la vista alla maga. Intanto Belisario manda a prendere Elpidia per dargliela in moglie (lib. XIV) Nuova battaglia presso le mura di Roma: i Greci sono protetti dall'angelo Latonio (lib. XV). Vengono mandati fuori della città i vecchi e le donne, e l'angelo Palladio tiene a Belisario un lungo discorso, che il Trissino fece omettere in quegli esemplari del poema che dovevano essere offerti al papa e ai prelati: infatti in esso discorso il poeta esprime il suo sdegno per il fasto e la corruzione del clero:

La sede, in cui sedette il maggior Piero,
Usurpata sarà da tai pastori,
Che fian vergogna eterna al Cristianesimo,
Ch'avarizia, lussuria e tirannia
Faran ne' petti lor l'ultima pruova;
Et avran tutti e lor pensieri intenti
Ad aggrandire i suoi bastardi e darli
Ducadi, Signorie, Terre e Paesi,
E concedere ancor senza vergogna
Prelature e cappelli a i lor cinedi,
E a' propinqui de le lor bagasceie,
E vender Vescovadi e Benefici,
Onici e Privilegi e Dignitadi,
Et sollevar gl'infami, e far denari,
Romper e dispensar tutte le leggi
Divine e buone, e non servar mai fede,
E tra i veneni e tradimenti et altre
Male arti lor menar tutta la vita;
E seminar tra i Principi Cristiani
Tanti scandoli e risse, e tante guerre,
Che faran grandi i Saraceni e i Turchi
E tutti gli avversari da la fede.
Ma la lor vita scelerata e lorda
Fia conosciuta al fin dal mondo errante;
Onde correggerà tutto 'l governo
De i mal guidati popoli di Cristo.

Parole codeste che ci fanno pensare a Dante. Ma proseguiamo il riassunto: il goto Turrismondo sfida i Greci. Mentre egli combatte con Aquilino, Belisario viene a sapere che Cillenia, la quale era stata data in custodia a Costanzo, era fatta segno da parte di costui a tentativi di violenza: la libera e la restituisce al marito Agrippa, che con mille cavalieri passa dalla parte dei Greci: Costanzo è ucciso (lib. XVII). Ma anche Agrippa cade in battaglia, onde Cillenia si uccide (lib. XVIII). Corsamonte, saputo che Elpidia era caduta in mano dei Goti, rinunzia all'idea di guarire Plutiana e accorre in difesa di Elpidia (lib. XIX). Per liberare Elpidia Achille com-

batte con un Goto e lo uccide; ma Elpidia, che dovrebbe essere il premio della vittoria, non gli vien data, anzi egli è ferito a tradimento da una freccia. Allora irrompe nel campo dei Goti Corsamonte, che ne farebbe strage completa se l'angelo Latonio non lo portasse via dal campo (lib. XX). In un consenso plenario degli angeli, l'io delibera che Turrismoondo debba morire; per ciò gli manda un sogno fallace, per fargli credere che, misurandosi con Corsamonte, lo ucciderebbe; invece rimane ucciso lui. I Goti inseguono Corsamonte, che viene salvato da Belisario (lib. XXI). Ma poco appresso Corsamonte è ucciso a tradimento (lib. XXII). In onore di lui si fanno molti giuochi funebri (lib. XXIII). Narsete narra il suo viaggio all'antro della Sibilla, dalla quale ebbe svelato l'avvenire: e qui la solita enumerazione di personaggi illustri (lib. XXIV). Mundello è mandato da Belisario a riprendere Milano; ma un angelo travestito da eremita lo trae a strane avventure con intervento di streghe e incanti di carattere allegorico. Distrigatosene, libera Milano (lib. XXV). I Greci compiono altre imprese nelle Marche (lib. XXVI); indi assediano Ravenna; Belisario e Vitige vengono a duello: il re goto cade prigioniero ed è mandato a Bisanzio (lib. XXVII).

I.e. font.
dell'Italia
liberata

Tale la materia del lungo e faticoso poema: materia che il Trissino trasse da fonti svariate, così che quasi nulla egli ci mise di suo, sia per invenzione che per elaborazione. Anche l'Ariosto tolse da più parti gli elementi del suo *Furioso*; ma come seppe trasformarli ed improntarli del suo spirito e ricrearli, facendone cose proprie e originali! Al Trissino mancò affatto questa genialità di elaborazione, perchè gli mancò la fantasia: egli rappezza, non fonde: procede per aggiunzioni meccaniche, senza dare unità di spirito alle membra *undique collata*. L'*istoria* di Procopio, l'*Illiade*, l'*Odissea* sono le miniere ond' egli s'è maggiormente servito; ma poi tu trovi nel poema imitazioni dalla *Ciropedia*, dal poemetto di Museo *Ero e Leandro*, dal *Pinar* di Cebete, dai *Logoi* d'Isocrate, dal *Pontos* d'Aristofane, dall'*Eneide* di Virgilio, dalle *Eroidi* di Ovidio, dalle *Sitrae* di Stazio, dal *De re militari* di Vegetio. Solo la storia di Elpidia ha qualche originalità, benché contenga anch'essa elementi omerici e sebbene la venuta delle donzelle al campo greco somigli alla venuta d'Angelica ai padiglioni di Carlo Magno nel *Furioso*. Del resto a proposito di questa somiglianza, e da osservare che l'elemento cavalleresco

è tutt'altro che estraneo al poema del Trissino, il quale se, parlando del *Furioso*, lo disse opera che piaceva al volgo, non sdegnò di far sue alcune di quelle figurazioni e immaginazioni, ch'erano care ai romanzi di cavalleria, come incanti, maghi, streghe, armi fatate e simili.

Abbona nell'*Italia liberata* l'elemento descrittivo. Nel descrivere, il Trissino particolareggia con una minuzia che stanca, né riesce a dar risalto e lume poetico alle cose descritte. Sono venticinque le principali descrizioni: sei si riferiscono all'architettura (la sala del consiglio di Giustiniano, il giardino di Acrazia, la casa di Areta, la città Eterna, il palazzo di Plutiana, il cristallo fatato di Liguria); due a luoghi simbolici (il colle della visione a Montecassino, la dimora della Sibilla); undici a costumi e fatti (il vestito di Giustiniano, la cena di Teodora, la sua acconciatura, le anime dei morti, la sopravveste di Corsamonte, il prodigio sulla fortuna dei Goti, le accoglienze ai messi di Belisario, la partenza delle donne e dei fanciulli, il concistoro celeste, il corteo funebre di Corsamonte, i custodi del Santuario di Loreto); due a caratteri fisici di persone (bellezze di Cillemia e di Achille); sei a cose militari (discesa dall'acquedotto a Napoli, la polvere da fuoco, l'assalto e la difesa di Belisario, le armature di lui e di Totila, la fuga dei Greci nell'Aniene).

L'elemento descrittivo.

Gran parte ha nell'*Italia liberata* l'elemento episodico. Intanto l'azione principale si può dire che cominci solo col lib. IV e che termini col lib. XXII. Quattordici sono gli episodi: però i medesimi particolari si ripetono in quello che riguarda la visione di Belisario a Montecassino e nell'altro che riguarda la visita di Narsete alla Sibilla, e molto si somigliano l'episodio del tradimento di papa Silverio e l'altro del tradimento di Gracco e Saturnino. Entrano incauti nell'episodio di Ligridonia, in quello di Plutiana, in quello del Santuario presso il monte Laureto e in quello di Mundello. La maggior parte di questi episodi non hanno legame stretto col fatto principale, onde il poema appare una mole di materiali non strettamente aggregati e fusi insieme. Così, per quanto il Trissino fosse persuaso d'aver fedelmente seguiti i precetti aristotelici, egli non seppe dare al suo poema quell'unità d'insieme, ch'egli stesso, interpretando da teorico il verbo dello Stagirita, aveva riconosciuta come necessaria all'epopea.

L'elemento episodico.

E come in pratica il Trissino fu molto meno aristotelico

l'imita-
zione
omerica.

di quanto non fosse in teoria, così nell'atto l'imitazione omerica gli riuscì ben diversa da quale era nelle sue intenzioni. L'ingenua semplicità della rappresentazione, che in Omero è grazia nativa e spontanea, diviene nel Trissino disadorna e pedestre negligenza e spesso volgarità: il suo particolareggiare non è il portato naturale della forte impressione che i vari e molteplici aspetti delle cose abbian fatto su lui, ma una oziosa e vana insistenza, che non riesce a suscitare in noi immagini vive e risentite. Nelle mani del Trissino tutto si falsò: gli incanti, le magie, i prodigi, che nell'epopea romanzesca erano penetrati come frutto di vere credenze popolari, ed erano perciò communate all'indole stessa di quella poesia, assumono nell'*Italia liberata* un significato simbolico così aperto e così intenzionale da perdere ogni contenenza poetica e divenire figurazioni strane di concetti morali, che lasciano indifferente la nostra fantasia. Ed anche il mirabile cristiano fu dal Trissino falsato con una curiosa e goffa tramutazione degli dei pagani in angeli e contraffacendo Dio in Giove e la Vergine in Guinone. Gli angeli si dividono in celesti e nocivi: di questi ultimi il Trissino non parla quasi mai: gli altri sono Palladio, Nettunio, Latonio, Gradivo, Nemesio, Iridio, Adrastio, Contenzioso, Erminio, Venerio, Saturnio: tanto valeva, come si vede, che il Trissino avesse usato addirittura il mirabile pagano. Poi vi sono, come già s'è detto, maghi, giganti, incantamenti dedotti da fonti cavalleresche: e infine personificazioni quali Amore, Prudenza, Visione, Casa del sonno, Grido, Tumulto, Paura. Non c'è Satana nè l'Inferno, appunto perchè non vi sono in Omero: una volta sola appariscono i demoni in aspetto di trette.

Il sopran-
naturale.

1 per-
sonaggi.

Nessuna creazione geniale ci ha saputo dare il Trissino nelle figure de' suoi eroi. Tutti i tratti del carattere di Belisario sono in Procopio: egli è un perfetto condottiero e come tale somiglia ad Agamennone e a Enea. Corsamonte (il Chorsamante di Procopio) tiene dell'Achille omerico e del Rodomonte ariostesco. Paolo è il Nestore dell'*Iliade*. Achille, amico di Corsamonte, è una riproduzione di Patroclo. Gli altri eroi della *Compagnia del Sole* quali Traiano, Aquilino, Mundello non hanno lineamenti ben rilevati e caratteristici. V'è anche una specie di Gano: il traditore Burgenzo, nel quale pare che il Trissino abbia voluto raffigurare un suo parente. Di fronte agli eroi Greci stanno quelli dei Goti, che il Trissino dipinse con colori sinistri, se si eccettui Vitige, che riuscì una delle figure

più belle del poema. Turrismundo e il contrapposto di Corsamonte. In Agrilupo, duca di Vercelli, sprezzatore d'ogni legge umana e divina, perfido e rapace, irriverente verso il padre, pare che il Trissino abbia voluto dipingere il proprio figlio Giulio.

Poco d'interessante offrono anche le figure di donna che il poeta ci presenta. Sfumano in astrazioni simboliche Areta, Plutiana, la Sibilla. Elpidia è priva di vita, di rilievo. In Cil-lenia il Trissino ritrasse forse Margherita Pio da lui perdutamente amata. Ameta (o Matasunta) è figura storica, tipo di donna che passivamente si rassegna alla sua sorte. Nicandra corrisponde a Camilla, ma non si eleva al di sopra d'un'amazzone volgare. Ligridonia è sfolgorante di bellezza; è donna nelle parole, nei vezzi, negli atti, ma l'ufficio suo di seduttrice finisce, quando comincia il sovramaturale.

Poesia vera nell'*Italia liberata* è inutile cercarne: nulla il Trissino creò che avesse in sé la perenne vitalità dell'arte. L'anima di lui non ebbe alcuna di quelle possenti vibrazioni che, attraverso la parola, si comunicano ai lettori: al contatto della sua fantasia di ghiaccio, uomini e cose s'irrigidirono, e n'uscì una rappresentazione scialba, scolorita, sulla quale si stende un'ombra uggiosa, non mai rotta da sprazzi di luce, che sollevino lo spirito a un vero godimento estetico.

Parce sepulto: sull'*Italia liberata* posa da secoli un destino inesorabile: quello di non esser rimossa dai polverosi scaffali delle librerie se non per sentirsi ripetere la solita sentenza di condanna. O se gli storici e i critici la lasciassero una buona volta dormire in pace!

Il Trissino, con tutto il suo classicismo, non aveva saputo, come s'è visto, escludere dall'*Italia liberata* l'elemento cavalleresco. Ora la storia della poesia epica, di qui fino alla *Gerusalemme liberata*, altro non è che una serie di tentativi per addivenire alla conciliazione dell'epopea classica con l'epopea romanzesca: e in questa serie le opere che, del punto di vista storico, offrono un certo interesse sono il *Giron Cortese* e l'*Avarchide* dell'Alamanni, il *Rinaldo* di Torquato Tasso, il *Costante* del Bolognetti, l'*Alamanna* dell'Oliviero.

Luigi Alamanni, come il Trissino, ebbe la sua educazione artistica e letteraria in quegli Orti Oricellari che ne' primi decenni del secolo XVI furono in Firenze una così nobile palestra di classicismo: non è quindi a maravigliarsi che anch'egli si proponesse, al pari del Vicentino, di Giovanni Rucellai e

Luigi
Alamanni

di altri neoclassicisti, di rinnovare le antiche forme dell'arte greca: compose infatti l'*Antigone* e la *Flora*, come il Trissino la *Sofonisba* e i *Simillimi*; compose la *Coltivazione* come il Rucellai le *Api*, e volle estendere la rinnovazione anche ai metri, tentando il trimetro e il tetrametro giambico. Ma, per quel che riguarda questo particolare della metrica, egli, quando entrò nel campo dell'epopea, non seguì la via tenuta dal Trissino, e al verso sciolto preferì l'ottava rima, il metro che, sebbene nobilitato dal Boccaccio, dal Poliziano, dal Boiardo e dall'Ariosto, aveva pur sempre in sé l'impronta indelebile della sua origine popolare, ed era per ciò naturale e consueto al poema romanzesco. Già questo fatto, benché del tutto esteriore, è una significativa concessione a quel gusto del *culgo*, a cui (notava il Trissino) tanto piaceva il *Furioso*.

Il *Giron
Cortese*.

Il *Giron Cortese* dell'Alamanni usciva alla luce in Parigi nel 1548. Esso non è che un rifacimento del romanzo francese *Guiron le Courtois*: ciò confessa l'autore stesso nella dedica a Enrico II: « confesso apertamente di non aver in parte guardato l'ordine richiesto a chi di una in altra lingua converta istoria o scritti d'altrui, anzi quando ho molte parti lasciate e molte aggiunte, e quando mischiato il mio col voler dell'autore, secondo che ho pensato il meglio, abbastanza giudicando l'aver seguito un certo suo tenore ». L'Alamanni seguì, in generale, passo passo il romanzo francese; se ne tralasciò parecchi luoghi, ciò fu per dare al poema maggiore unità: unità non di azione, ma di persona. Questa preoccupazione dimostra il desiderio di avvicinare il romanzo all'epopea classica; e di tal desiderio ci sono altre prove nel poema dell'Alamanni. Girone diviene un tipo ideale di perfezione cavalleresca, e s'allontana così dalla fisionomia più comune ai personaggi dei romanzi per avvicinarsi a quella degli eroi dell'epopea classica. Al contrario dei poemi romanzeschi, quello dell'Alamanni è tutto serio, vi mancano le osservazioni argute, ironiche, i sorrisi, le riflessioni morali, con cui solevano i cantastorie interrompere continuamente la narrazione; e vi mancano anche gli esordi e le chiuse, l'uso dai quali venne al poema romanzesco pure dai cantastorie. Per di più nel *Giron Cortese* dell'Alamanni mancano affatto gli incanti e le magie, che avevano tanta parte ne' romanzi di cavalleria. Questa esclusione, peraltro, come segno di tendenza al classicismo, non ha che un valore negativo, perché l'Ala-

manni, lasciati da parte i maghi e gli incanti, non usò nessuna specie di mirabile, sebbene fosse questo un elemento ritenuto indispensabile all'epopea di tipo classico. Del resto, nonostante gli indicati accenni a una tendenza verso questo tipo, il *Girone Cortese* resta sempre un poema romanzesco, infelice poema, nel quale manca ogni palpito di vita e che per noi ha perduto anche quell'interesse che poteva avere pei contemporanei, se mal non s'apponeva l'Alamanni quando scriveva: « Potranno i giovini cavalieri apprendere anco di formar l'animo al valor vero ed adattare il corpo ai militari esercizi e lodevoli in maniera assai ».

Nella dedica del *Girone* l'Alamanni pregava Enrico II di aspettare da lui altra nuova opera di poesia, meno indegna del valore di tanto re, fatta secondo la maniera e disposizione antica ad imitazione di Omero, di Virgilio e degli altri migliori, ove intendeva celebrar quelli che avevano dato celeste principio « alla realissima veramente ed altissima sua progenie ». È designata in queste parole l'*Avarchide*, che l'Alamanni, morendo nel 1556, lasciò inedita e che fu pubblicata per cura del figlio nel 1570, quando già il Tasso aveva pubblicato il *Rinaldo* e stava lavorando alla *Gerusalemme liberata*. Con tutto ciò, facendo uno piccolo strappo all'ordine cronologico, preferiamo parlarne qui subito.

L'*Avarchide*.

Che cosa volle fare l'Alamanni nell'*Avarchide*? Imitare l'epopea classica, seguire le orme di Omero, di Virgilio e degli altri migliori, come dichiara egli stesso; e a tal uopo, presa a modello l'*Iliade*, e considerato che, a riprodurne fedelmente la tela, conveniva non aver l'impaccio né di dati storici né di tradizioni leggendarie da rispettare, pensò d'inventar di sana pianta l'azione o meglio di rifar l'azione del poema omerico, semplicemente sostituendo nomi a nomi. I teorici dell'epopea di tipo classico insegnavano che l'argomento doveva esser preso dalla storia: l'Alamanni contravvenne ai loro precetti; ma sarebbe egli, solo per questo, da condannare? Se il suo poema fosse riuscito una creazione geniale e vitale, poco c'importerebbe di tale infrazione del precetto teorico, anzi dovremmo farne un merito all'Alamanni, per aver egli con ciò mostrato di comprendere una verità oggi riconosciuta da tutti, cioè che quando si fa poesia, tanto vale prender le mosse da fatti storici, quanto da fatti imaginari, perché la stessa storia, allorché cade sotto il dominio della fantasia, cessa d'essere storia e viene

ad assumere i caratteri dei fatti d'immaginazione. Se non che, purtroppo, l'*Avarchide* non è affatto una creazione geniale e vitale: ricalcata com'è, servilmente, sull'*Iliade*, non ha alcun valore artistico, non ha alcun significato poetico: l'imitazione è tutta esteriore: l'anima del mondo omerico non è riprodotta: i personaggi sono contraffazioni, non figure vive e aventi la loro ragion d'essere. Se la lingua è pura, se la dizione è elegante, se il verso è spesso lavorato bene, che vuol dire? Sotto la bella veste c'è il vuoto: non la luce della fantasia, non la fiamma del sentimento. Basta confrontare alcuni luoghi dell'*Avarchide* coi corrispondenti dell'*Iliade*, per accorgersi della miseria fantastica e sentimentale del poema italiano. Chi non ricorda il divino episodio dell'addio d'Andromaca ad Ettore nel libro VI dell'*Iliade*? Chi non ha sentito tutta la sublime poesia di quell'incontro e tutta l'immensa tenerezza che vi è diffusa per la presenza del figliuolo Astianatte? Ebbene: l'Alamanni riprodusse l'episodio nel canto VIII dell'*Avarchide*; ma disgraziatamente ne tolse proprio quello che in Omero è vera creazione poetica: Claudiana va incontro a Segurano non recando il suo bimbo in collo, ma essendo incinta di tre mesi, e il dialogo si svolge con freddi ragionamenti, che lasciano indifferente il lettore.

La favola del poema è presto narrata. Clodasso, re di Bourges (latinamente Avaricum) è in guerra con Artù. Questi dopo sei anni di battaglie, assedia la città. Di qui ha principio l'azione. Lancillotto ha fatto prigioniera Claudiana, figlia di Clodasso, ma la restituisce al padre. Gaveno, nipote di Artù, che amava Claudiana, si adira contro Lancillotto, il quale, vedendo il re pendere dalla parte di quello, si ritira dal campo con il suo fedele amico Galealto. Naturalmente d'allora in poi l'esercito d'Artù ha sempre la peggio, finché Lancillotto non manda, a difesa del re, Galealto vestito delle sue armi. Galealto è ucciso da Segurano, figlio di Clodasso, difensore di Avarico e sposo di Claudiana; Lancillotto per vendicarlo si riconcilia con Artù, combatte con Segurano e l'uccide. Clodasso prega Lancillotto di rendergli il cadavere del figlio e l'ottiene. Al corpo di Segurano sono resi grandi onori funebri.

Non c'è davvero bisogno di far rilevare la somiglianza di questa favola con quella dell'*Iliade*: Clodasso è Priamo. Artù Agamenone, Segurano Ettore, Lancillotto Achille, Galealto Patroclo. Come Achille è figlio di Teti, così Lancillotto è figlio

della ninfa Viviana: costei, al pari delle fate dai romanzi di cavalleria, abita in un palazzo sotto le acque d'un lago: Merlino le aveva insegnato i segreti dell'arte magica, ed ella se n'era servita per far prigioniero lo stesso suo maestro e averlo sempre a sua disposizione; ma nell'azione del poema essa non conta nulla. L'Alamanni non si valse in larga misura del maraviglioso, caro ai poemi romanzeschi; e non si valse affatto del soprannaturale, mettendo da parte completamente gli dei pagani e il Dio de' Cristiani, al quale da ultimo sostitui la personificazione della Fortuna, che sopra le bilance pesa le sorti dei due eserciti. A questa differenza sostanziale tra l'*Acarchide* e l'epopea omerica, se ne potrebbero aggiungere altre di secondaria importanza, al modo stesso che alla somiglianza tra i nomi dei personaggi del poema italiano e quelli dei cavalieri del ciclo bretone, potrebbesi aggiunger quella di parecchi altri particolari che l'Alamanni dedusse dai romanzi bretoni con più larghezza che il suo classicismo non lascierebbe sospettare. Per questo non si sbaglierà dicendo che nell'*Acarchide* c'è una vera contaminazione dell'epopea classica con la romanzesca, contaminazione che, dal punto di vista artistico, non diede frutti troppo felici, ma che storicamente ha la sua importanza in quanto indica che la tendenza al ravvicinamento de' due tipi d'epopea era qualche cosa più che un semplice modo di vedere individuale: infatti l'*Acarchide* giaceva ancora inedita e quindi non poteva esercitare alcuna efficacia come modello da seguire, quando Torquato Tasso scriveva e dava fuori il *Rinaldo*, che rappresenta un ulteriore e più felice esperimento di conciliazione tra l'epopea classica e la romanzesca.

Suo padre, Bernardo, aveva preferito seguire i modi del l'Ariosto e aveva composto l'*Amadigi*, lasciando da parte l'imitazione classica: « Accorgendomi che non aveva [il poema suo, come primo l'aveva cominciato] quella varietà che suol dilettere e che da questo secolo, già assuefatto alla forma de' romanzi, si desidera, conobbi che l'Ariosto, non a caso, nè per non saper l'arte (come alcuni dicono), ma con grandissimo giudizio accomodandosi al gusto del presente secolo, aveva così disposto l'opera sua ». Sul finir della vita, peraltro, Bernardo Tasso tornava al primitivo disegno, con cui aveva cominciato l'*Amadigi*, di comporre un poema che avesse unità d'azione, e s'accinse a scrivere il *Floridante*, che lasciò imperfetto e fu pubblicato dal figlio Torquato nel 1587.

Il *Rinaldo*
di
Torquato
Tasso.

Mentre Bernardo Tasso lavorava al *Floridante*, Torquato (allora lo chiamavano il Tassino) andava anch'egli vagheggiando l'idea di comporre un poema che realizzasse i principi d'arte che il padre non aveva seguito nell'*Amadigi*, ma intendeva seguire nel *Floridante*: un poema cioè che, pur derivando la materia dai romanzi di cavalleria, avesse l'unità d'azione e s'accostasse il più possibile alle forme dell'epopea classica. A Padova, dove si recò a studiar giurisprudenza nel '60, le lezioni di Carlo Sigonio e la conversazione di Sperone Speroni lo confermarono sempre più nel suo divisamento. Aveva egli conosciuto anche, in quel torno di tempo, il letterato Danese Cattaneo, autor di vari poemi, uno de' quali, l'*Amor di Marfisa*, era « composto (diceva Torquato) ad imitazione degli antichi e secondo la strada che insegna Aristotele ». Il Cattaneo incitò anch'egli il giovane poeta a mettersi per questa strada: così nacque il *Rinaldo*, che fu pubblicato a Venezia nel 1562. Bernardo non avrebbe voluto che il figlio si avventurasse, in così giovane età, ne' cimenti letterari, ma uomini autorevoli, quali, oltre il Cattaneo, Cesare Pavese, Giovanni Molni, Domenico Veniero, lo persuasero a permettere la pubblicazione; e il poema fu dedicato al cardinale Luigi d'Este.

Rinaldo, cui la madre teneva lontano dalle armi, punto dal desiderio di emular la fama del cugino Orlando, esce di Parigi; trova un cavallo ed armi recanti le sue insegne, ma non prende la spada, perché vuol guadagnarsela vincendo un qualche cavaliere illustre. Per via s'innamora di Clarice, sorella del re di Guascogna, ma per quanto si senta trascinato a seguirla, vuol prima dar prova del suo valore in qualche alta impresa. S'imbatte in un cavallo indomito; lo doma e ne fa il suo fedele Baiardo. Strappa l'asta di mano alla statua di bronzo di Tristano e, ritrovata Clarice, la rapisce. Ma la donzella è salvata da un cavaliere misterioso, che fa cadere Baiardo e fugge sur un carro tratto da cavalli sbuffanti fuoco. A Rinaldo s'unisce Florindo, il quale pure è travagliato dalla passione amorosa. Vanno insieme all'oracolo d'Amore e ne hanno il responso che l'uno e l'altro consegniranno le donzelle amate, quando si siano resi famosi con egregie prove di valore. Si recano allora in Italia, dove ad Aspromonte Carlo Magno sta combattendo i Saraceni ed ivi Florindo è armato cavaliere. Dopo parecchie imprese giungono a Posillipo e quivi da molte donzelle sono condotti al palazzo della Cortesia: con una barca

magica sono portati a nuove avventure, nelle quali riescono vincitori. In una di queste un colpo fa sbalzare l'elmo dal capo di Rinaldo e, al vederlo, s'innamora di lui Floriana, regina della Media. Sedotto da costei, egli dimentica Clarice: un sogno lo fa rinsavire, e malgrado le preghiere di Floriana fugge. Torna con Florindo a Parigi, ma per le insidie di Gano è bandito dall'Imperatore. L'innocenza di lui vien presto resa manifesta e gli vien quindi concessa la mano di Clarice, mentre anche Florindo, scoperto di sangue reale, può avere in isposa Olinda.

Col *Rinaldo* noi ci troviamo dinanzi a un vero poeta; vi sentiamo il poeta della *Liberata*, specialmente là dove fa vibrare la corda del sentimento: fin da ora egli ci si rivela cantor soave di amori, pittor sovrano di tenerezze idilliche, creatore di delicate figurazioni, interprete sapiente di segreti d'anime. Nella compagine del poema s'avverte la mancanza d'unità vera, perchè l'azione procede con uno svolgimento nel quale il nesso delle varie parti non è sempre naturale e necessario. Ciò è dovuto al fatto che il *Rinaldo* è, in fondo, un romanzo cavalleresco, nel senso in cui il *romanzo* si distingue dall'*epopea*. Fu giustamente osservato che il poemetto del Tasso è la trasformazione in *romanzo-breton* di un racconto del ciclo di Carlo. « La trasformazione del paladino in cavaliere errante si era avuta nel Boiardo, ma per farlo cadere in condizione vaga tra il serio e il ridicolo, perchè in mondo non suo. Qui invece Rinaldo, procedendo nella trasformazione, perde del tutto ogni ricordo di esser ribelle, diventato serio e ossequente a Carlo; e giunge all'ultimo grado, in cui il paladino diventa seriamente cavaliere errante ». Col Tasso il poema cavalleresco divien serio così da assumere il tono veramente epico e vi è seguito rigorosamente il precetto aristotelico della impersonalità. E, del resto, se per unità di azione si deve intendere, come altri crede, « il nesso logico e psicologico che passa fra i sentimenti intimi svolgentisi nell'animo di Rinaldo e le avventure che gli avviene d'incontrare », allora anche l'altro precetto aristotelico della unità di azione si può dire che sia stata seguito dal Tasso nel *Rinaldo*, nonostante il procedimento episodico del poema. Onde non pare illegittimo affermare che Torquato nel *Rinaldo* attuò, almeno in parte, il concetto, onde aveva preso le mosse il padre di lui nella prima composizione dell'*Amadigi*, di sottoporre la materia cavalleresca alle regole

aristoteliche, di *classicizzare* insomma il poema cavalleresco. Nel porre in atto questo concetto Torquato Tasso riuscì meglio dell'Alamanni, grazie alle sue qualità di vero poeta: ma per allora anche il suo non era che un tentativo, un esperimento: l'attuazione piena e compiuta non gli doveva venir fatta se non quando la sua fantasia poetica trovò degna materia su cui esercitarsi in un grande e veramente epico soggetto, quale era la conquista del Santo Sepolcro. La materia del *Rinaldo* invece non aveva né originalità né importanza vera, e, per quanto il genio del poeta l'abbia elaborata, essa era stata ormai troppo largamente sfruttata, perché ne potesse trar fuori qualche cosa di originalmente nuovo un giovane artista ch'era alle sue prime armi e che non aveva potuto ancora digerire e trasformare in cosa sua le reminiscenze classiche e cavalleresche di cui doveva aver piena la testa. Chi ben guardi, infatti, troverà nel *Rinaldo* continui ricordi di poeti greci, latini e italiani; vi troverà una larga imitazione dell'*Amadigi* e di altri poemi romanzeschi. Ma se nell'invenzione poco v'ha che possa veramente attribuirsi al Tasso (e questo, in fatto di poesia, non è un difetto: l'Ariosto informi), è invece innegabile che nella dipintura dei caratteri il giovane poeta ha saputo creare qualche cosa di originale. Rinaldo e Florindo son due figure disegnate con mano franca e sicura, e anche i caratteri delle donne sono delineati graziosamente. Abbondano poi descrizioni e narrazioni egregiamente condotte, quali l'incontro di Rinaldo con Clarice, l'apparizione di Baiardo e la lotta con esso, le due statue di Lancillotto e Tristano, la lotta per rapir Clarice, il racconto di Florindo, il duello con Atlante e quello con Orlando, l'albergo della Cortesia, l'episodio di Floriana, la gelosia di Clarice, la valle del Dolore e il colle della Speranza, la lotta con Mambrino. Ma la caratteristica vera del poemetto sta nel sentimento idillico che lo pervade. La narrazione (altri osservò) « è come velata da un lagrimoso sorriso, sì da non scendere all'orrido e al tragico, ma librarsi in una situazione di melanconica tristezza, che segue, avvolgendolo, l'amor di Rinaldo e Clarice ». Era l'anima del giovane poeta che vibrava all'unisono con quelle delle sue creature, era il suo cuore che palpitava di commozione al narrarne gli affanni e le gioie. La nota patetica riecheggia soavemente in tutte le pagine del poemetto ed è la nota che riudremo spandersi con flebile suono tra il silenzio de' boschi nell'*Aminta* e tra il ro-

mor dell'armi nella *Liberata*. In Torquato Tasso la visione del mondo eroico fu ombrata di malinconia, quanto nell'Ariosto raggiò di sorriso: mutati i tempi, diversi gli uomini: nell'uno e nell'altro l'arte fu specchio della vita.

Tre anni dopo il *Rinaldo* uscivano in Bologna i primi otto canti del *Costante* di Francesco Bolognetti, che l'anno appresso venivano ristampati con l'aggiunta di altri otto: il poema rimase incompiuto. Nel '56 il Giraldi ne aveva scritto a Bernardo Tasso in questi termini: « Ho io veduto dal Magnifico Sig. Francesco Bolognetti. ora confaloniere in Bologna, alcuna parte di un suo poema fatto in ottava rima, di una sola azione dello imperatore Costante, che mi ha molto piaciuto: e forse è il meglio che si sia veduto dopo l'Ariosto, però che, ancora che sia poema di una sola azione, l'ha egli molto felicemente variato ». L'opera infatti, benché imperfetta, piacque abbastanza. Luigi Groto, il Cieco d'Adria, scriveva: « La *Iliade* e la *Odissea* di Omero e la *Envide* di Virgilio, che mettevano sì grande spavento alle Muse tosche, ora non isdegnano, toltala in mezzo, ricevere la Cristianitade per sorella, non vo' dire come sorella maggiore (non di età, ma di dignità), finché non l'ho con sole e vive ragioni di passo in passo provato ». Quest'ultima riserva tempera un po' l'esagerazione del giudizio: ma, ad ogni modo, è un segno che al *Costante* non mancò il favore de' letterati. Per ciò che riguarda la materia, il Bolognetti si avvicina al Trissino: infatti il soggetto del suo poema è storico e, relativamente, recente: vi si narra la storia di Ceonio Alboino, patrizio romano, che fu detto il Costante, perché consacrò tutta la vita a liberare l'imperatore Valeriano dalle mani di Sapore, re di Persia. Caduto quegli prigioniero, Ceonio Alboino torna a Roma per preparare le forze necessarie alla liberazione, mentre invece il figlio di Valeriano, Galeno, impossessatosi del potere, non pensa affatto a liberare il padre. Costante quindi è costretto a fuggire e si mette in via per andare da Zenobia, regina di Palmira. Una tempesta di mare lo getta sulla spiaggia di Marsiglia: la regina dei Galli Vittoria s'innamora di lui e lo fa suo sposo. Ma non per ciò Costante rinuncia all'idea di liberar Valeriano, anzi se ne torna in Oriente e quivi compie grandi imprese, aiutato da Venere e Minerva, avversato da Giunone. Naturalmente Costante vince tutti gli ostacoli, e riesce nella sua impresa, benché la storia ci dica tutto il contrario, essendo infatti Valeriano morto prigioniero. In questo caso, il rispetto

Il
Costante
di Fran-
cesco Bo-
lognetti.

alla storia avrebbe tolto ogni ragion d'essere al poema e il poeta avrebbe intessute tante lodi intorno al capo del suo eroe per un bel nulla:

La pietà d'un guerrier, vero splendore
 Di Roma, e vera eterna gloria, io canto,
 Di cui via più che d'altro suo maggiore
 Può gir quella superba a darsi vanto,
 Perch'egli, allor che più di speme fuore
 Giacea percossa, abbandonata in pianti,
 Non pur la sollevò, non pur difese,
 Ma il già perduto onor tutto le rese,
 E l'adornò d'eternè palme e d'alti
 Trofei vittoriosi, e contra tante
 Lunghe fatiche e perigliosi assalti
 Di fortuna, ognor fu saldo e costante;
 E tinse in Media e in Persia i verdi smalti
 Del barbarico sangue, ond'egli avante
 Né dopo ebbe mai pari, ovunque stende
 L'ampie sue braccia Teti e Febo splende

Il Bolognetti, più coraggioso del Trissino, usò addirittura, come s'è visto, il soprannaturale pagano, anzi giunse perfino a far predire da Giove la grandezza dei pontefici romani. Da Costante e Vittoria nascerà Eutropio, da Eutropio e Claudia Cloro e da questo Costantino: allora Roma avrà

Di tre mitre superbo un sacerdote,
 Che in cielo avrà possanza e ne l'inferno,
 Non pur in terra, e fia tal regno eterno;

e il Pontefice avrà intorno a sé i Cardinali:

E questo nuovo Augusto e sommo e santo
 Terreno Iddio, perchè la grave soma
 Meglio sopporti, illustri padri accanto
 Vedrallo aver lieta e felice Roma,
 Di sacro adorni e di purpureo manto,
 Di purpureo cappel cinti la chioma,
 Perchè a l'eterna lor bontà e valore
 Conforme appia maestà di fuore.

Questa profezia fu biasimata dal Tasso nei *Discorsi del poema eroico*: « Non senza molta sconvenienza introdusse il Bolognetti Giove, iddio delle genti, a predire, come amico e benevolo, la grandezza de' Pontefici romani, perchè predicava per conseguenza la distruzione degli iddii suoi e de' tempi e degli altari e de' molti sacrifici; e quel che è peggio, la predizione è fatta da Venere, non s'accorgendo il poeta, che niun aspetto e niuna congiunzione di Giove con Venere, niuna geneologia degli Dei, niuna favola, niuna istoria faceva tollerabili queste cose nel suo poema; le quali in Virgilio sono meravigliose per l'opinione

avuta da' Romani d'essere discesi da Enea figliuolo di Venere e di Anchise ». Né questa è la sola sconvenienza che deriva dall'aver usato il narrabile pagano; ma ciò che manca sopra tutto nel *Costante* è la poesia, ch'è, purtroppo, il Bolognetti non seppe neppur coglier quella che la stessa storia gli offriva, e tanto meno riuscì a farne quando volle trar qualche cosa dalla sua fantasia. Del resto il Bolognetti medesimo confessava candidamento allo Speroni d'aver lasciato l'opera sua rozza, imperfetta e scema d'ornamento, e di aver solo voluto fare un piccolo modello, sperando ch'altri sapesse erigere un ben maggiore edificio, cangiando in duro marmo la molle sua cera.

Tornò al verso sciolto, e si tenne rigidamente fedele al tipo classico, anzi più rigidamente del Trissino stesso, un altro vicentino, Anton Francesco Oliviero. Dal Trissino, dall'Alamanni e dal Bolognetti, l'Oliviero si allontanò anche nella scelta del tema: egli scelse un fatto storico recentissimo, la Lega di Smancalda, e, per dare al poema la più stretta unità, non cantò tutte le guerre che a quella lega si connettono, ma una parte soltanto, come Omero aveva cantato solo una parte della guerra troiana. Il poema è pieno di battaglie, esortazioni militari, parlamenti, duelli, naufragi, insomma ha tutti gli ingredienti voluti dai teorici: ma non per questo può salvarsi dalla condanna, tale è la povertà sua dal punto di vista artistico: poesia non ce n'è quasi affatto. Vediamo un po' la materia. Carlo V è immerso in gravi pensieri, volendo ridurre all'obbedienza i principi ribelli. Anche Dio in cielo è impensierito dal dilagare del protestantesimo e chiama a sé S. Pietro per consigliarsi con lui. S. Pietro lo esorta ad agire energicamente: allora il Padre Eterno manda Pronia (la Providenza), sorella di Prepomene (la Previdenza), in terra a cercare la Negligenza e la Pigrizia, per eccitarle contro il Langravio d'Assia, e la Diligenza e la Prestezza per inviarle in aiuto di Carlo V. Gli effetti di queste ambasciate si fanno subito palesi: il Langravio perde molto tempo a far la rassegna delle sue milizie; Carlo V invece si prepara prestamente alla guerra, invitando a banchetto i capi del suo esercito: naturalmente s'hanno qui due lunghe enumerazioni di genti e di eroi. Mentre i duci di Carlo V stanno banchettando, giunge il Principe di Salmoua, che descrive la tempesta di mare da cui fu sorpreso durante il viaggio. La mattina seguente, mentre si sta celebrando una messa solenne, s'ode un'arcana voce che

L'Ala-
manna di
Anton
Francesco
Oliviero.

predice il futuro, e appare un orribile mostro, che produce gravi danni alla chiesa, finché un cavaliere vicentino, Ippolito da Porto, lo affronta e lo incalza così che quello scompare. Il sacerdote spiega il miracolo: il mostro è l'Eresia, che infine sarà domata. Nel campo nemico frattanto la Negligenza e la Pigrizia proseguono l'opera loro. Lutero, che è all'inferno, si rivolge a Plutone (di cui naturalmente è descritta la reggia), supplicandolo di aiutare la Lega. Il re degli inferi manda in terra lo stesso Lutero, il quale, dovendo uscire dalle porte dei Sogni, esce da quella d'avorio, che rende bugiardi i sogni, anziché da quella di corno, che li rende veraci. Appare nel sonno al Langravio e gli dà consigli sul modo di condurre la guerra. Così le due parti, aiutate l'una da Plutone e Lutero, l'altra da Dio e da' suoi angeli allegorici (come quelli del Trisino) si combattono fieramente e da prima Carlo ha la peggio, ma poi le sorti gli volgono migliori, tanto che finalmente consegue piena vittoria.

L'opera dell'Oliviero non era vitale, e infatti piacque poco al suo tempo e cadde poi nel più profondo oblio. Oggi qualcuno l'ha ripresa a studiare attratto dalla curiosità di vedere come l'autore abbia trattato la storia d'un fatto, che tra gli avvenimenti politici del secolo XVI ha certo non poca importanza. Ma se come documento l'*Alamanno* può presentare qualche interesse, come lavoro poetico non ne offre punto. Oltre alle difficoltà derivanti dall'argomento troppo recente (difficoltà alle quali accennai già altrove), l'autore non aveva le qualità artistiche necessarie all'ardua impresa. Però la non buona riuscita del suo tentativo non sconsigliò altrui dal trattare in poesia argomenti di storia contemporanea, come vedremo in appresso. Ma lasciamo le mediocrità e abbandoniamo alla lor sorte i rifacimenti omerici di Lodovico Dolce d'*Achille* e l'*Ulisse*, la *Genealogia della Casa d'Austria* di Girolamo Bossi, le *Glorie di guerrieri e d'armati* di Antonio Mannaino Cataldo ed altri simili, per venire all'opera che, nella storia del poema epico, tiene vittoriosamente il primato.

CAPITOLO OTTAVO

La Gerusalemme liberata

La prima idea e la composizione del poema. — L'azione. — Se il Tasso abbia sentito e reso l'ambiente delle Crociate. — La fusione dell'epopea col romanzo. — I personaggi. — La *Gerusalemme conquistata*.

L'idea di cantare la conquista del Santo Sepolcro sorse in Torquato Tasso molto per tempo: si può anzi credere che gli sia balenata al primo aprirsi della sua anima e della sua fantasia ai fremiti e alle visioni dell'arte. A scaldargli l'anima e ad eccitargli la fantasia non mancarono, fin d'allora, le ragioni: ragioni sia generali d'ambiente, sia particolari di famiglia. C'era nell'aria come un odor di guerra, di guerra santa, perchè troppo ormai tracotantie pericolosi s'erano fatti i Turchi, che, invasa l'Ungheria, si spingevano audacemente con frequenti incursioni a depredare e a uccidere sulle coste dell'Italia. Impressione fortissima dovette produrre sul Tasso appena quattordicenne il fatto che sua sorella Cornelia a stento avesse potuto salvarsi miracolosamente dall'unghie dei barbari in una di quelle incursioni. E profonda impressione produsse certo sulla sua fantasia la vista del sepolcro di papa Urbano in Cava dei Tirreni: dinanzi a quella tomba egli, il figlio d'un poeta che stava allora appunto dando la vita dell'arte a un mondo di sogni cavallereschi, dovè sentire, quasi inconsciamente, tutta la poesia dell'impresa promossa da quel pontefice, e nelle sue visite a quel luogo le immagini de' cavalieri, di cui avrà avuto piena la testa per le conversazioni col padre, si saranno confuse con quelle degli eroi della Crociata ed egli avrà sognato il suo bel sogno di poeta dell'armi e degli amori. Nel fervore dei suoi quindici anni egli avrà visto delinearsi all'accesa immaginazione i fantasmi di quelle sue creature, con le quali poi visse in comunione di pensiero e di sentimento fino agli estremi

La prima
idea e la
composi-
zione del
poema.

giorni: ed alcune di esse, nate in quella fresca e trepida primavera di sogni, serbarono indelebile in sé l'impronta del loro radioso natale, nè le aduggiò poi l'ombra del superstizioso ossequio a certe regole e a certe convenienze imposte dalla critica pedantesca e subite del poeta: esse mantennero la loro primigenia potenzialità di vita passionale, che ha conferito loro la immortalità: Olindo, Sofronia, Erminia, Armida, Clorinda, Rinaldo, Tancredi, dovettero arridere al giovinetto come larve fluttuanti in fulgide visioni: egli le investì con la fiamma del suo spirito, le fece sue, die' loro l'essere, l'anima, la parola, ed esse furono per sempre. Erminia, egli avrebbe voluto, più tardi, farla diventar religiosa monaca, ma anche se avesse osato irrigidire quella gentil creatura sino a farne una figura d'asceta, oggi noi continueremmo, a dispetto del poeta, ad amare quell'altra Erminia, così come non ci curiamo affatto della *Conquistata* per rivolgere tutta la nostra ammirazione alla *Liberata*.

Forse, prima ancora di dar l'ultima mano al *Rinaldo*, il Tasso scrisse un primo libro del vagheggiato poema sulla conquista di Gerusalemme, ad eccitamento di Danese Cattaneo, se non anche di G. M. Verdezzotti, come questi vorrebbe farci credere. Entrato nel '65 alla corte di Ferrara come gentiluomo del cardinale Luigi d'Este, cui aveva dedicato il *Rinaldo*, il Tasso continuò ad attendere alla composizione del nuovo poema. L'anno appresso ne aveva già compiuti sei canti e li faceva vedere ad alcuni suoi amici. In questi primi abbozzi il poema era dedicato a Guidobaldo duca d'Urbino, e, scrivendone a Scipione Gonzaga, diceva (*Lett.* 21): « mi servo più volentieri de i nomi de l'istoria, quando ci sono, che de i finti », e queste parole già ci rivelano nel poeta quella tendenza, che s'andò poi accentuando, a voler seguire il più possibile la storia. Scriveva anche (*Lett.* 24): « So che 'l modo tenuto da me in questo poema, se bene, per quel che me ne pare, non è punto contrario a i precetti aristotelici, non è però astretto a l'esempio di Virgilio e meno a quello di Omero, anzi talora se ne dilunga, ma però in cose, secondo me, che non sono de l'esistenza de l'unità, nè per altro de l'essenza de la poesia ». Ecco la preoccupazione critica che s'intromette nelle ragioni dell'arte; ed il poeta incauto deve egli stesso lo incentivo alle censure dei rigoristi: per allora egli era tanto sicuro di sé da non aver riguardo di denunciarsi come un ribelle, sia pure in parte soltanto, agli esempi classici: ma ben presto

quella sicurezza doveva venirgli meno e i dubbi del critico cominciarono a ostacolare i liberi slanci del poeta. Si diede a meditar freddamente da teorico sul poema eroico e ne vennero fuori quei discorsi che noi già abbiamo esaminati; si diede a discutere per lettera con gli amici sui procedimenti da lui seguiti nel poema, sull'azione principale, sugli episodi, sui personaggi, sul mirabile, impelagandosi in minute disquisizioni e perdendo via via la fiducia in se stesso. Di quando in quando aveva qualche scatto di risentimento, d'insofferenza, di ribellione (*Lett.* 52): « M'è rincresciuto che nel mostrar le mie cose si sia dato occasione di cianciare a i pedanti »: i pedanti però ebbero buon giuoco con lui, perché alla fine egli s'offerse loro come timido agnello al sacerdote che deve sgozzarlo e ricercarne le viscere. Per volontà del poeta stesso la *Gerusalemme*, compiuta nel 1575, fu sottoposta alla rigorosa revisione di Scipione Gonzaga, che si associò nella grave impresa Pier Angelio da Barga, nel quale la veste di critico ammantava ma non poteva cancellar la qualità di emulo (egli, forse, stava lavorando fin d'allora a quella *Siriade*, i cui primi sei libri furono pubblicati, come vedremo, nel 1585), Sperone Speroni, la cui mente era portata alle sottigliezze più che l'anima al senso del bello, Flaminio de' Nobili, grande grecista e filosofo, e Silvio Ansuriano, uomo religiosissimo e di rigidi costumi. Dinanzi a questo severo tribunale, i cui giudizi erano fondati non sulle ragioni vere ed intrinseche dell'arte, ma su preconcetti teorici, affatto estranei all'essenza e al valore reale della poesia, il povero Torquato si trovò perplesso, incerto, combattuto tra i dettami dell'intima sua coscienza d'artista e l'ossequio all'autorità. Le censure più gravi riguardavano l'unità d'azione, gli episodi, gli incanti, gli amori: e il poeta a difendersi, a spiegare, a giustificarsi, a cercar di contentare i giudici con qualche concessione, con qualche mutamento, con qualche taglio. Si mostrò arte indevole anche troppo: fu sul punto di sopprimere alcune parti che, secondo i censori, peccavano di lascivia: escogitò una allegoria da sovrapporre alla favola per moralizzarla e, andando avanti di questo passo, sarebbe arrivato fino a far scomparire quasi affatto le tracce della spontanea e libera e calda ispirazione ond'erano sgorgati gli accenti più felici della sua Musa, se la inferma natura dell'uomo non avesse salvato i diritti del poeta. S'egli non compì l'estremo sacrificio sull'altare della critica, fu solo perché lo squilibrio

mentale, onde fu colpito nel '75, gli tolse il dominio di se stesso e sottrasse all'azione demolitrice del suo pensiero l'opera immortale per tramandarla quasi intatta nel vero essere suo alla post-rità. Povero Torquato! Quanta compassione non desta in noi il vederlo tutto intento a guastar le creazioni della sua fantasia per compiacere ai revisori, ai frati, all'Inquisitore! Come ci strazia quel suo logorarsi nello stillicidio di mille dubbi, di mille scrupoli, di mille paure! E come ci stringe il cuore il vederlo farsi quasi giustiziere delle stesse sue creature e minacciarne l'esistenza artistica a colpi di critica! Or la minaccia è contro Olindo e Sofronia, or contro Erminia, or contro Clorinda e Tancredi, or contro Rinaldo e Arnida: ma la mano che li minacciava era sempre quella d'un padre: e il destino provvide perchè si serbasse pura, incontaminata. Intanto le copie manoscritte del *Goffredo* correvano per l'Italia con grande dolore del poeta. Nel 1579 lo stampatore genovese Zabetta ne pubblicava il quarto canto. Il poema (manchevole però di quasi una terza parte e scorretto) usciva l'anno appresso in Venezia per cura di Marco Antonio Malaspina col titolo di *Goffredo*. Ebbe il titolo di *Gerusalemme Liberata* nell'edizione di Casalmaggiore del 1581 procurata da Angelo Ingegneri. Il Tasso si sdegnò della divulgazione a stampa del poema, ch'egli considerava ancora ben lungi dall'essere finito; e neppure gli piacque il titolo di *Gerusalemme liberata*, essendo in dubbio se intitolarla *Gerusalemme riacquistata* o *conquistata*. Le edizioni si moltiplicarono subito rapidamente: i dritti dell'arte, le esigenze del pubblico poterono più che la volontà del poeta.

L'azione.

Vediamo l'azione del poema. Già da sei anni i Crociati erano in Oriente e avevano conquistato Nicea, Antiochia o Tortosa: or attendevano il ritorno della primavera per riprendere la guerra. Dio, dolente degli indugi frapposti al compimento della impresa, manda l'angelo Gabriele ad eccitare Goffredo. Gabriele trova sull'alta l'eroe pregante e gli espone il volere divino. Goffredo raduna i capitani dello esercito e li rimprovera delle loro discordie, che ritardavano la santa conquista: Pietro l'Eremita esorta anch'egli i duci alla concordia e propone che sia eletto capo supremo Goffredo. Questi fa la rassegna delle milizie: poi, essendogli giunta notizia che il re d'Egitto moveva verso Gaza contro i Cristiani, raccoglie presso di sé i condottieri e dice loro essere neces-

sario prevenire l'arrivo di quello. Al tempo stesso invia Enrico, suo messaggero, all'imperatore di Costantinopoli per pregarlo di lasciar libero il passo a Svemo, principe danese, che veniva in aiuto de' Cristiani, e per eccitarlo anche a mandare i promessi soccorsi (c. I). L'esercito cristiano si mette in via lungo il mare, procedendo insieme con l'armata. Ne perviene notizia a Gerusalemme: il re Aladino, temendo non meno de' nemici interni che degli esterni, escogita ogni misura per assicurarsi, né bada ai mezzi di difesa. A suggerirgliene uno valido viene Ismeno, famoso mago, già cristiano, or fedele di Maometto; egli gli dice che in un sotterraneo del tempio dei Cristiani c'è una effigie della Vergine, la quale, se rapita di là e posta nel tempio di Maometto, servirà di fatale custodia a Gerusalemme. Il rapimento viene compiuto: l'effigie è portata nel tempio maomettano; ma la mattina seguente non la si ritrova più ov'era stata posta. Aladino, furente d'ira, minaccia di morte tutti i Cristiani, se chi ha commesso il furto non si rivela. Tra i Cristiani c'era una vergine d'alta beltà e d'alti pensieri e regi, di nome Sofronia, la quale, spinta da nobile sentimento d'abnegazione, per salvare dalla strage i suoi fratelli di fede, si presenta ad Aladino, denunciandosi come autrice del furto. Il re la condanna ad esser bruciata viva: ella è presa, legata e il supplizio è imminente: il popolo corre a vedere il miserando spettacolo: tra la folla è anche Olindo, amante non riamato di Sofronia, il quale, fattosi largo, s'appressa al rogo e grida non esser colei colpevole, esser lui l'autore del furto. Avviene una nobile gara tra i due; ma il re comanda che entrambi siano arsi insieme. Mentre sono in tal rischio, ecco apparire un cavaliere che, dall'insegna che porta sull'elmo, è riconosciuto per Clorinda, famosa guerriera, venuta dalla Persia a combattere contro i Cristiani in favor d'Aladino: ella, impietosita de' due infelici, corre da Aladino e nell'offrirgli il proprio aiuto, chiede in compenso la vita dei due giovani e l'ottiene. Intanto i Cristiani, giunti ad Emaus, poco lungi da Gerusalemme, vi si sono attendati. Arrivano quivi due messaggeri del re d'Egitto, Alete ed Argante, il primo astuto, simulatore, pronto all'inganno e parlatore fecondo, lusinghiero e scorto; il secondo

Impaziente, inesorabil, fero,
 Ne l'arme infaticabile ed invitto,
 D'ogni Dio sprezzatore, e che ripone
 Ne la spada sua legge e sua ragione.

Alete, con modi ormati ed untuosi, offre a Goffredo l'amicizia del suo re, purché desista dall'impresa contro Gerusalemme, facendogli capire che altrimenti l'avrebbe avuto nemico; e siccome Goffredo mostra di non voler rinunciare alla conquista del Santo Sepolcro, Argante

... il suo manto per lo lembo prese,
 Curvollo e fenne un seno; e'l seno sporto,
 Così pur anco a ragionar riprese
 Via più che prima dispettoso e torto:
 O spezzator de le più dubbie imprese,
 E guerra e pace in questo sen t'apporto;
 Tua sia l'elezione; or ti consiglia
 Senz'altro indugi, è qual più vuoi ti piglia

Goffredo accetta la guerra e licenzia i messaggeri, dopo aver dato loro ricchi doni. Alete torna in Egitto, Argante invece s'avvia verso Gerusalemme (c. II). In vista di questa città giungono all'alba anche i Cristiani:

Ecco apparir Gerusalem si vede,
 Ecco additar Gerusalem si scorge,
 Ecco da mille voci unitamente
 Gerusalemme salutar si sente.

La città è in arme: Clorinda esce dalle mura contro i Cristiani: viene a singolar tenzone con Tancredi. Mentre combattono le cade l'elmo di testa e Tancredi la riconosce per colei di cui già s'era perduto innamorado vedendola presso una fonte. I due si ritraggono in disparte: Tancredi manifesta alla donna il suo ardente amore. In quella un cristiano, passando presso Clorinda, le mena un colpo e la ferisce; Tancredi sdegnato insegue il feritore: Clorinda si ritrae coi suoi nella città. Durante il combattimento Aladino s'era trattenuto, osservando, sur un'alta torre, insieme con Erminia, figlia del vinto e morto re d'Antiochia, la quale gli aveva indicati i principali guerrieri cristiani, a lei ben noti, perché era stata loro prigioniera. Nella battaglia Argante aveva ucciso Dudone, capitano d'una schiera di avventurieri, tra i quali era anche Rinaldo. Questi vorrebbe assalir subito la città per vendicare la morte del suo duca, ma Goffredo lo trattiene e, dopo aver preparato ogni cosa per l'espugnazione della città, rende gli estremi onori a Dudone (c. III). Plutone intanto chiama a consiglio tutto l'inferno:

Chiama gli abitor dell'ombre eterne
 Il rauco suon della tartarea tromba,
 Treman le spaziose atre caverne
 E l'acer cieco a quel rumor rimbomba;

Nè si stridendo mai da le superne
Regioni del cielo il folgor piomba,
Nè si scossa giammai trema la terra
Quando i vapori in sen gravida serra.

Dalle parole di Plutone tutte le potenze infernali sono incitate ai danni dei Cristiani; strumento delle arti diaboliche diviene anche, e principalmente, Armida, nipote d'Idraote, signore di Damasco. Costei, esperta di tutte le frodi ch'usasse mai femmina o maga, sen viene al campo dei Cristiani e, fingendosi spodestata e perseguitata da Idraote, chiede aiuto a Goffredo per riavere il suo stato. Goffredo non rifiuta, ma, dovendo prima pensare a prender Gerusalemme, si dice costretto a differire il chiesto aiuto. Armida allora si dispera e piange: e con le sue lagrime intenerisce, coi suoi vezzi innamora e fa suoi schiavi moltissimi dei duci cristiani (c. IV). Goffredo cerca di opporsi alle arti d'Armida e invita i cavalieri a dare un successore a Dudone nel grado di capo degli avventurieri; lo eletto sceglierà, tra questi, dieci campioni, i quali seguiranno Armida. Qui, per influenze diaboliche, avviene una fiera contesa tra Rinaldo e Gernando, ambedue aspiranti all'onore di capitanar la schiera degli avventurieri: ne segue un duello, nel quale Gernando è ucciso. Goffredo vuole perciò punire severamente Rinaldo: questi si sdegna e prorompe in parole di sfida contro lo stesso duce supremo, ma Tancredi e Guelfo ne ammansano l'animo e lo persuadono ad allontanarsi dal campo fino a che non si mitighi il rigore di Goffredo. I cavalieri sedotti dalle grazie d'Armida insistono presso Goffredo per essere scelti a paladini di lei: Goffredo ordina che ne sian tratti a sorte dieci; ma i non designati, durante la notte, le tengon dietro ugualmente, abbandonando il campo cristiano. Intanto si annunzia prossimo l'arrivo di una armata di Egitto, che viene contro i Cristiani, e si diffonde nell'esercito cristiano la paura di una carestia, perché una banda di ladroni ha intercette le vettovaglie che dal mare venivano portate al campo (c. V). I Pagani attendono a fortificare le mura della città; ma Argante impaziente vorrebbe che si uscisse subito contro i Cristiani e, poiché Aladino non è di questo parere, gli propone di por fine alla guerra con un duello. Manda per ciò a sfidare i guerrieri di Cristo; Goffredo accetta la sfida, e viene eletto a sostener la tenzone Tancredi. Esce Argante da Gerusalemme, e lo segue, a distanza, Clorinda con una schiera

di mille soldati. Tancredi gli si fa in contro, ma quando vede Clorinda, rimane come interdetto, tanto che Argante grida per scuoterlo. Ottone, visto che Tancredi non si decide a combattere, s'avanza lui e viene alle mani con Argante, il quale lo abbatte e lo calpesta col suo cavallo. A quella vista Tancredi, ripreso il dominio di sé, si scaglia contro Argante, assalendolo con le parole e con la spada. Segue un gran duello, che viene interrotto al cader della notte: i due guerrieri giurano di riprenderlo il mattino del sesto giorno veniente. Si fa un gran discorrere ne' due campi di questa tenzone, nella quale i due guerrieri han dimostrato tanto valore, e poichè Tancredi era rimasto ferito, Erminia, che nella presa d'Antiochia era stata fatta da lui prigionera e ne aveva sperimentato la gran cortesia e di lui s'era invaghita, dall'amore è indotta, dopo molte titubanze, a uscir da Gerusalemme per recargli i conforti dell'arte medica, nella quale era esperta. Indossa l'armatura di Clorinda e perciò è lasciata passare dalle guardie: manda innanzi un suo scudiero, il quale deve annunziare a Tancredi che una donna se ne viene a lui per recargli salute e domandar pace. Il messo torna a lei dicendole che poteva andare da Tancredi nascostamente; ma essa incauta si lascia scorgere da Poliferno, che con alcuni Cristiani stava in quei pressi vigilando. A Poliferno Clorinda aveva ucciso il padre, ond' egli, vedendone l'armatura e credendola proprio lei, le muove contro con i suoi: Erminia spaventata fugge. Si sparge pel campo dei Cristiani la notizia che Clorinda fugge inseguita da Poliferno: e Tancredi, credendo che la donna annunziatagli dal messo fosse Clorinda, monta a cavallo per andare in cerca di lei (c. VI). Erminia s'aggira fra le ombrose piante d'antica selva senza più governare il freno del cavallo, e mezza quasi par tra viva e morta. Giunge là dov'è un vecchio e saggio pastore, che l'ospita e la conforta.

Tancredi intanto, ove fortuna il tira
Lunge da lei, per lei seguir, s'aggira;

ma, ricordandosi dell'impegno preso con Argante, vuol ritornare al campo. Trovato un corriere, gli chiede la via, e quegli lo conduce a un castello, dove potrà avere albergo fino al nuovo giorno. Tancredi, sospettando un'insidia, si ferma di fuori: allora esce Rambaldo di Guascogna e gli intima di entrare nel castello, ch'è di Armida. Rambaldo per amor di costei

aveva rinnegata la fede cristiana ed ora costringeva chiunque passasse di là a giurare di combattere contro i Cristiani. Tancredi lo riconosce e, pien di sdegno, lo assale e lo incalza fin sul ponte; ma improvvisamente si trova chiuso in una oscura prigione. Così nel giorno prefisso non può trovarsi al convegno con Argante: in vece sua combatte col gran Cireasso Raimondo di Tolosa, il quale sta per vincere, quando dalle mura di Gerusalemme un arciero scaglia un dardo contro di lui e lo ferisce. Nel veder colto a tradimento il loro campione i Cristiani si muovono contro i Saraceni e il duello si tramuta in una battaglia generale. Per poco i Cristiani non prendono la città: solo l'intervento delle potenze infernali lo impedisce col mezzo d'una tempesta (c. VII). Cessata la tempesta si presenta a Goffredo un cavaliere, il quale narra come egli ed altri Danesi, guidati da Sveno, i quali venivano in aiuto de' Cristiani, fossero stati assaliti da Solimano, e come lui solo avesse potuto sfuggire alla strage, però ferito. Mentre giaceva tra i morti compagni, gli erano apparsi due romiti, uno dei quali lo aveva sanato e benedetto. Guidato dal raggio di una stella, indicatagli dallo stesso romito, aveva trovato il cadavere del suo signore Sveno, la cui spada quel romito gli aveva consegnata perché la portasse a Rinaldo, che doveva con essa uccidere Solimano. Intorno al corpo di Sveno era sorto intanto miracolosamente un grande sepolcro. Mentre, commossi dal racconto dello straniero, i Cristiani sentono più vivo il desiderio di riavere tra loro Rinaldo, si annunzia che alcuni soldati, usciti dal campo per far preda, avevano rinvenuta l'armatura dello stesso Rinaldo rotta e insanguinata. Tutti credono che l'eroe sia morto, e ne nasce un grave malcontento contro Goffredo. La furia infernale Aletto eccita Argillano a fomentar quel malcontento: nel campo cristiano scoppia quindi un grave tumulto, che vien però sedato da Goffredo: Argillano deve pagar col suo sangue il male di cui fu cagione (c. VIII). Aletto appare a Solimano nelle sembianze del vecchio consigliere Araspe e lo persuade ad accostarsi di notte al campo di Goffredo: ne nasce una mischia: Latino e i suoi cinque figliuoli muoiono combattendo, Clorinda e Argante escono anch'essi dalla città per assalire i Cristiani: contro di loro è mandato Guelfo, mentre Goffredo muove contro Solimano. S'accende terribile la pugna dall'una parte e dall'altra: Dio, volendo porvi fine, manda l'angelo Michele a ricacciar nell'abisso i demoni che erano usciti dal-

l'inferno a parteggiare pe' Pagani. Però il combattimento continua e vi partecipa anche il feroce Argillano, fuggito dalla prigione ove l'aveva fatto chiudere Goffredo: egli uccide molti nemici: tra gli altri Lesbino, paggio di Solimano: questi corre alla vendetta e uccide Argillano. I Cristiani incalzano sempre più, specialmente al sopravvenire d'un drappello di cinquanta Crociati: Clorinda e Argante, pregati dallo stesso Aladino, si ritirano, e così fa anche Solimano (c. IX). Il quale, stanco, al sopraggiungere della notte s'adagia per riposare, ma il mago Ismeno lo desta e, avvolto in una nube, lo porta in Gerusalemme, nella sala stessa dove Aladino siede a consiglio. Quivi Orcano stava parlando per sostenere l'opportunità di far la pace coi Cristiani; e del volger non lieto delle sorti pei difensori di Gerusalemme era prova, ei diceva, la sconfitta di Solimano, il quale era o morto o prigioniero o fuggiasco, certo infelicissimo. A questo punto Ismeno dissipa la nube che avvolge lui e Solimano: questi viene abbracciato da Aladino, che gli cede il suo soglio, ed è fatto segno a manifestazioni d'onore da parte di Clorinda e di altri, eccettuati Argante ed Orcano. Goffredo intanto viene a sapere che i cinquanta cavalieri sopraggiunti in soccorso de' Cristiani erano proprio quelli che avevano seguito Armida, e che fra essi trovavasi Tancredi, ch'era stato fatto, come s'è visto, prigioniero da lei. Guglielmo, figlio del re d'Inghilterra, narra le trasformazioni che di loro aveva fatto Armida e come poi costei, per non aver essi voluto (tranne Rambaldo) rinnegar la fede di Cristo, li aveva chiusi in una oscura prigione, donde li aveva tratti per mandarli a combattere in favore del re d'Egitto. Per la via avevano incontrato Rinaldo, il quale aveva ridato loro la libertà. Così si viene a sapere che Rinaldo non è morto: e Pietro l'Eremita conferma ch'egli vive, e predice le glorie degli Estensi, che da lui discenderanno (c. X). Mentre Goffredo pensa al modo di compiere l'espugnazione della città, Pietro l'Eremita gli si presenta e lo consiglia a invocare l'aiuto del Cielo con una solenne percellione, la quale infatti ha seguito. Goffredo invita poi a banchetto i duci e indice la battaglia per la mattina seguente. Innanzi al nuovo sole si viene all'assalto: pare che la città stia per cadere, quando Clorinda dalle mura ferisce Goffredo; anche Gueffo, che lo sostituisce nel comando, viene ferito: Argante inferocisce; Goffredo, sanato miracolosamente dal suo angelo custode, ritorna alla battaglia e fa grandi prove

di valore; ma la notte interrompe il combattimento (c. XI). Clorinda si propone d'uscir di notte da Gerusalemme per incendiar una torre de' Cristiani, che fieramente travagliava la città: Argante vuol esserle compagno nell'ardua impresa; Ismeno dà loro una mistura che renderà più agevole l'incendio. Sul punto che Clorinda sta per andarsene, Arsete, vecchio servo di lei, vorrebbe trattenerla dal troppo pericoloso cimento, e per riuscire a ciò, le svela un segreto, da lui fino allora gelosamente custodito: ella è figlia di Senapo, re cristiano di Etiopia; nacque bianca, perchè sua madre, mentr'era incinta di lei, aveva contemplato spesso un'immagine di Maria Vergine, e appunto per questo la madre stessa, per allontanare dalla mente del marito ogni sospetto sulla sua fedeltà, l'aveva sostituita con una nera e affidata ad Arsete, raccomandandogli di battezzarla; ma ciò Arsete non aveva fatto, perchè pagano, ed ora ne lo aveva rimproverato un guerriero apparsogli in sogno, il quale aveva detto ch'era giunto il momento per Clorinda di mutar vita e sorte. Nonostante le preghiere d'Arsete, Clorinda esce travestita, e con Argante appicca il fuoco alla torre. Accorrono i Cristiani, e Argante e Clorinda si ritirano verso una porta della città; ma, giunti sul limitare, Clorinda torna indietro per vendicarsi di Arimone che l'aveva percossa; intanto la porta viene chiusa ed essa è lasciata fuori. Per salvarsi, pensa di mescolarsi inosservata coi soldati cristiani. Ma Tancredi se ne accorge e la segue, senza però averla riconosciuta: viene a duello con lei. Tancredi vorrebbe sapere con chi combatte, ma ella non gli si rivela: finalmente cade mortalmente ferita, e dice al vincitore:

Amico, hai vinto; io ti perdon . . . ; perdona
 Tu ancora, al corpo so, che nulla pave,
 A l'alme sì; deh! per lei prega e dona
 Battesimo a me, ch'ogni mia colpa lave.

Tancredi corre a un vicino ruscello, ne attinge acqua con l'elmo; torna presso l'ignoto guerriero, gli alza la visiera e riconosce Clorinda:

D'un bel pallore ha il bianco viso asperso,
 Come a gigli sarian miste viole;
 E gli occhi al cielo attisa; e in lei converso
 Sembra per la pietade il cielo e'l sole;
 E la man nuda e fredda alzando verso
 Il cavaliero, in vece di parole,
 Gli dà pegno di pace. In questa forma
 Passa la bella donna e par che dorma.

Tancredi sviene per dolore: uno stuolo di Franchi ivi sopraggiunto li trasporta ambedue nel padiglione di Tancredi, il quale disperato non vorrebbe gli fossero medicate le ferite. Pietro l'Eremita lo rimprovera della sua disperazione, ed egli s'acqueta, anche perché Clorinda gli è apparsa in sogno e gli ha detto ch'essa, mercé lui, è beata in paradiso. Dà sepoltura al corpo di lei e piange sulla sua tomba. Intanto la notizia della morte di Clorinda giunge a Gerusalemme, e Argante giura di vendicarla uccidendo Tancredi (c. XII). Intanto Goffredo pensa a costruire un'altra macchina da guerra in luogo di quella incendiata, e siccome all'uopo egli non può trar legna che dalla selva di Saron, il mago Ismeno raduna gli spiriti mali e coi suoi incantesimi riempie di mostruose apparenze quella selva. Nessun guerriero cristiano osa entrarvi: vi penetra timoroso Tancredi, ma n'esce tutto turbato, perché, avendo percosso una pianta, ne vede uscir sangue e ode una voce, che par quella di Clorinda, lamentarsi dei colpi. Goffredo vorrebbe tentare di rompere l'incanto, ma Pietro l'Eremita lo sconsiglia e gli predice prossima la presa di Gerusalemme. Intanto però il campo cristiano è travagliato da una terribile sete causata dalla siccità e dall'aver i nemici avvelenato tutte le fonti. Ne nasce un tumulto: molti disertano. Goffredo si rivolge a Dio per aiuto e infatti scende un'abbondante pioggia ristoratrice (c. XIII). Goffredo è avvertito in sogno essere necessario il richiamo di Rinaldo, il quale solo avrebbe potuto vincere l'incanto della selva. Guelfo chiede a Goffredo grazia per Rinaldo, ed è accordata. Pietro l'Eremita dà istruzioni a Carlo ed Ubaldo, che per ordine del duce supremo devono andare in cerca di Rinaldo. I due messi si recano ad Ascalona, ove trovano un misterioso vecchio, che li conduce al suo speco, entro cui è uno splendido palazzo. Il vecchio narra loro come Rinaldo fosse trattenuto da Armida in una delle isole Fortunate: insegna loro come devono vincer gli incanti della maga e li munisce d'uno scudo di diamante, in cui Rinaldo potrà specchiarsi e riconoscersi (c. XIV). Sur una navicella, che ha un corso miracolosamente rapido, essi compiono in breve tempo il viaggio fino alle isole Fortunate e giungono al palazzo di Armida, dopo aver resistito alle lusinghe di due sirene (c. XV). Entrati nel palazzo e colto un momento in cui Armida è lontana da Rinaldo, si scoprono a questo, lo rimproverano, e quando lo vedono commosso e comprendono che in lui si ridesta lo

spirito guerresco, gli mettono dinanzi lo scudo di diamante ed egli, specchiandovisi e vergognandosi di sé, si toglie di dosso le vesti dategli da Armida e se n'escie coi suoi due compagni e salvatori. Accortasi della fuga, Armida si dispera, lo prega di tornare a lei, o almeno di accompagnarla seco non come amante, ma come ancella; tutto è vano; ed ella cade priva di sensi. Rinvenuta, fa propositi di vendetta: a un suo cenno il palazzo e gli orti ond'è circondato, spariscono: ella s'alza nell'aria con un carro e si porta al suo castello sulle rive del Mar Morto; quivi raduna i suoi familiari e s'avvia poi verso Gaza, ov'è accampato il re d'Egitto (c. XVI). Questi fa la rassegna delle sue milizie, delle quaa è eletto duce supremo Emireno; indi convita a pranzo i capitani. Dopo mensa Armida dice di voler vendetta di Rinaldo e s'offre in isposa a chi lo ucciderà. Rinaldo giunge coi compagni alle rive della Palestina, ritrova il saggio vecchio, che già aveva istruito Carlo ed Ubaldo e che ora gli mostra effigiati in uno scudo i suoi antenati e le loro imprese, Carlo consegna a Rinaldo la spada di Svenio; il mago conduce sovra un carro i tre guerrieri verso Gerusalemme e predice a Rinaldo la gloria di Alfonso II. Al sorgere dell'alba il vecchio lascia i tre cavalieri, che s'avviano a piedi al campo cristiano, ove vengono accolti a grande onore da Goffredo (c. XVII). Rinaldo s'umilia a lui, che l'abbraccia e gli dà il mandato di vincere l'incanto della selva. Il prode cavaliere accetta; ma, per consiglio dell'Eremita, prima di accingersi al gran cimento, si confessa e sale sul monte Oliveto a farvi orazione. Dopo ciò, entra nella selva e riesce a rompere l'incantesimo. Con la legna tolta alla selva si fanno nuove macchine da guerra. Una colomba inseguita da un falcone va a riparare nel seno di Goffredo; le si trova appesa al collo una carta, nella quale il re d'Egitto annunziava ad Aladino il suo prossimo arrivo. Goffredo, quindi, affretta i preparativi per l'assalto, il quale ha principio ben presto. La battaglia diviene accanita: Goffredo riesce a piantare sulle mura l'insegna di Cristo (c. XVIII). Solo Argante resiste ancora: Tancredi lo affronta, e ne segue una terribile zuffa: Argante cade ferito, ma non vuole arrendersi, anzi ferisce a tradimento l'avversario, il quale allora gli infigge più volte la spada nella visiera:

Moriva Argante, e tal moria qual visse,
Minacciava morendo, e non languiva.
Superbi, formidabili e feroci
Gli ultimi accenti far, l'ultime voci.

Sul luogodel duello resta anche Tancredi ferito. I Cristiani vittoriosi empiono la città di strage. Solimano, presso alla torre di Davide, dove è accorso anche Aladino, atterra con un colpo di mazza Raimondo conte di Tolosa; ma sopraggiungono Goffredo e Rinaldo, che lo costringono a entrar nella torre. Rinaldo, il quale ha giurato di uccidere l'uccisore di Svenio, vorrebbe assalir subito la torre, ma, declinando il giorno, Goffredo chiama a raccolta i suoi e fa curare i feriti. Vafrino, scudiero di Tancredi, va come esploratore al campo degli Egizi e vi trova Erminia, la quale gli narra i casi da cui era stata là condotta e gli svela una congiura che si tramava contro Goffredo. Se ne partono poi dal campo egizio e giungono al luogo ove giacevano Argante morto e Tancredi ferito: Erminia lo cura: indi muovono tutti verso Gerusalemme, portando anche il cadavere di Argante. Giuntivi, Vafrino si porta presso Goffredo e lo informa come nel campo egizio si tessessero due congiure, una contro di lui, Goffredo, l'altra da parte degli amanti di Armida contro Rinaldo (c. XIX). Giunge l'esercito degli Egizi, si viene all'estremo combattimento: Rinaldo fa mirabili prove di valore. Solimano uccide Gildippe ed Odorado amanti e sposi, e vien poi ucciso da Rinaldo. I difensori d'Armida cadono ad uno ad uno, ed essa fugge. Rinaldo, il quale le aveva promesso di comportarsi verso di lei da cavaliere, quando glielo avessero permesso la fede, l'onore e le esigenze della guerra, la segue e trovatala in una segreta valle, in procinto d'uccidersi, la trattiene e le promette di riportarla sul trono de' suoi maggiori. Allora essa gli si dichiara ancella e pronta ai suoi comandi. Goffredo uccide Emireno, capo dell'esercito egizio; dopo di che, conseguita piena vittoria, se ne va al tempio,

E qui l'arme depone, e qui devoto
Il gran Sepolero adora e scioglie il voto.

Il poema
di Tasso
sulla teoria
del
Pepoeca.

Questa la tela del poema. Ora, se noi, considerandone l'insieme, ci accingessimo a giudicar della composizione e dei rapporti tra il tutto e le parti alla stregua dei criteri teorici e tecnici, che dominarono nella critica d'allora, dovremmo, in fondo, confessare che sostanzialmente il Tasso non fece, sotto questo punto di vista, cosa molto diversa da ciò che aveano fatto il Trissino e l'Alamanni. Tale sarebbe la nostra conclusione, ove ci dessimo ad analizzare la *Liberata* con la lente aristotelica per vedere se in essa c'è o non c'è la vera e genuina unità d'azione, se, in una parola, vi sono osservate tutte le regole

imposte dalla poetica al compositore di poemi epici. Ma, per dire il vero, noi non ci sentiamo di far questa analisi: la quale, se può avere un certo interesse, sotto il rispetto storico, quando si tratti d'opere non aventi valore per altro che per la loro qualità di tentate applicazioni dei principi teorici dell'epopea, perde ogni ragion d'essere dinanzi a un capolavoro d'arte, che vuol essere studiato ben altrimenti che come documento d'osservate norme teoriche. È vero: il Tasso a queste norme ci badò e volle di proposito seguirle: ma forse che, per non essere riuscito a seguirle tutte e interamente, è men bella la opera sua? Tutte quelle dibattute dai critici del tempo sono questioni estrinseche, che non hanno nulla a che fare con la essenza vera dell'arte. Dato pure che si debba (com'è il caso nostro) fare un atto di riconoscimento verso le norme della poetica tradizionale, classificando la *Gerusalemme liberata* piuttosto tra i poemi epici che tra i romanzeschi; non è detto che con ciò si creda di aver esaurito il compito che la critica, intesa a dovere, ha di fronte a una grande opera d'arte. Se la *Gerusalemme liberata* è profondamente diversa dal *Furioso*, ciò dipende da ben altro che da una differenza di *genere*: dipende da una differenza di temperamento: ed è nel temperamento artistico del Tasso che noi dobbiamo cercare le ragioni per cui, sebbene neppur lui abbia dato, nei riguardi tecnici, la soluzione domandata dai teorici al problema della perfetta epopea secondo l'ideale aristotelico, riuscì tuttavia a creare un'opera di poesia d'inestimabile valore.

Una ispirazione giovanile gli dovè far volgere, come s'è visto, la fantasia verso le Crociate: il rinvigorito sentimento religioso del suo tempo e i pericoli dell'invasione turca, gli dovettero far presente la opportunità di prender a tema d'un canto epico la prima delle guerre sante. Ma sentì egli veramente l'epica grandezza di quella impresa? L'anima sua fu veramente penetrata dal sollio di quella santa follia collettiva? Compresse egli tutta l'intima poesia di quel grandioso fatto storico? Riuscì egli a far rivivere quei tempi, a far rivibrare in se quegli entusiasmi, a riprodurre intorno a sè quell'atmosfera pregnata d'ingenua fede e di rude energia? No: nè i tempi nè l'uomo erano fatti per questo. Dopo il Concilio di Trento, crebbe sì la religiosità, ma più nell'apparenza che nella sostanza, più come devozione manifestantesi nella pratica esteriore, che come dedizione piena ed intera dell'anima a una fede profonda e

Se
il Tasso
abbia sen-
tito e reso
l'ambien-
te storico
delle
Crociate.

pura. Fu allora un luogo comune della retorica poetica l'incitare principi e porporati a nuove crociate contro gli infedeli per la liberazione del Santo Sepolcro. Ma chi pigliava sul serio, anche allora, quegli inviti? La battaglia di Lepanto ebbe infiniti cantori: ma né i novelli crociati né i loro poeti ci appaiono animati dal possente fervore della fede. Ora, i cronisti delle Crociate offrivano sì al Tasso materia sufficiente a tessere la tela fondamentale d'un poema; ma per intendere lo spirito degli avvenimenti da essi narrati, ben altra disposizione d'animo ci voleva, che non fosse quella del Tasso, e ben altra prospettiva storica, che non fosse quella che i suoi tempi gli permettevano d'avere. Il Tasso non sentì la grandiosità epica delle Crociate, quale è potenzialmente nelle pagine dei cronisti, o almeno non la sentì con quella immediatezza con cui Omero sentì la grandezza del suo mondo eroico: movendo dai dati storici, egli non riuscì a renderne genuinamente il carattere, anche perché il preconconcetto teorico del *costume* gli vietava di conservare inalterati alcuni lineamenti caratteristici del mondo eroico delle Crociate. Egli stesso lo confessa (*Lett.* 60): « Se diam fedè agli istorici, molti di quei principi furono non solo macchiati d'incontinenza, ma bruttati ancora di malizia e di ferità: e s'invece delle ingiustizie, delle rapine, delle frodi e dei tradimenti, descrivo gli amori e gli sdegni loro, non giudico di render meno onorata e men venerabile la memoria di quell'impresa, di quello ch'ella sia per se stessa ». E sta bene; ma resta a vedere se, omettendo quei tratti, egli non abbia alterato, almeno in parte, la fisionomia caratteristica e lo spirito del fatto storico. Con ciò non si vuol già dire ch'egli non dovesse elaborare i materiali desunti dalle sue fonti storiche, da Guglielmo di Tiro, da Roberto Monaco, da Paolo Emilio Veronese e da Procoldo conte di Prochese: la storia non diviene poesia se non attraverso a una elaborazione fantastica; ma tale elaborazione deve sempre esprimere e raffigurare la forma sostanziale ed intrinseca della storia.

La fusione
dell'epico-
romanzesco
in un solo
maniero.

Il Tasso sentì e vide la storia delle Crociate attraverso il mondo eroico classico e attraverso il mondo eroico romanzesco, e poiché il suo temperamento artistico era più di lirico che di epico, egli, pur mantenendo in apparenza quella obiettività che si domandava al poeta eroico, impregnò così fattamente del suo sentimento sia le derivazioni classiche che quelle cavalleresche, da conferire all'opera sua un carattere di profonda

originalità, nonostante che ben poco possa dirsi sia stato da lui inventato. È inutile indugiarsi qui a dire come non conti quasi nulla in arte l'invenzione intesa nel senso di ritrovamento di materia affatto nuova, e come ciò che conta sia invece il modo in cui l'artista trasforma e plasma la materia già esistente. La ricerca delle fonti ha significato e interesse solo quando sia diretta a mostrare come l'artista abbia saputo trasformare e plasmare: del resto, quand'egli ha fatto ciò, e facendolo ha dato vita a un'opera originale, poco importa se la materia gli è venuta da questa o da quella fonte. L'analisi del poema, fatta qui sopra, lascia facilmente scorgere come alla mente del Tasso siano stati presenti costantemente Omero e Virgilio, specialmente quando egli si trovò a dover fondere nello stampo dell'epopea classica materia romanzesca. Ce lo dimostra l'episodio di Rinaldo e Armida, ch'è la pietra angolare di tutta la macchina del poema. In questo episodio s'ha una vera e propria contaminazione di elementi classici e di elementi romanzeschi. Rinaldo è il solo tra i personaggi principali della *Liberata* che non sia stato offerto al poeta dalla storia: il suo sdegno e il conseguente allontanamento dal campo cristiano è una riproduzione dell'ira di Achille e del conseguente ritiro di questo nella sua tenda; l'amore di Armida per Rinaldo e il suo abbandono da parte di questo è una derivazione dell'episodio virgiliano dell'amore e dell'abbandono di Didone. Ma proprio questa parte del poema, che, quanto a invenzione, non ha nulla di originale, è invece originalissima per il sentimento che v'è diffuso. Che se lo sdegno di Rinaldo non ha, rispetto all'azione principale, l'importanza e il significato dell'ira di Achille, perché non è che un effetto di arti diaboliche, e se lo amore di Armida per lui è, nell'origine sua, un semplice artificio di maga: pure, nel suo ulteriore sviluppo, l'episodio viene acquistando tanto di profonda verità umana, che noi dimentichiamo incanti e magie per porgere l'orecchio e volgere la anima a quegli accenti di vera passione, che danno all'episodio stesso l'impronta sua originale. E il medesimo avviene, più o meno, in tutto il poema, sia che si tratti dell'azione principale o di altri episodi o dei caratteri de' personaggi. Il Tasso ha cercato, sempre che gli fu possibile, di fondere gli elementi classici coi romanzeschi, suggellando la fusione con la nota personale del sentimento. Battaglie e duelli partecipano della epica classica e del romanzo, il soprannaturale cristiano è fog-

giato, almeno in parte, sui modelli classici, e il mirabile (incanti e magie) è dedotto dal mondo dei romanzi. I classici antichi dai quali, oltre Omero e Virgilio, il Tasso trasse ispirazioni, spunti, motivi, espressioni sono Ovidio, Orazio, Catullo, Lucano, Claudiano, Apollonio Rodio, Quinto Calabro, Stazio, Cicerone, Tacito, Cesare, Sallustio, Plutarco, Strabone. Tra gli italiani attinse da Dante, dal Petrarca, dal Poliziano, dall'Ariosto, dal Sannazzaro, dal Trissino, dal Vida. E non meno largamente si valse dei poemi cavallereschi, la cui lettura dovette nella giovinezza rubargli molte ore allo studio dei classici: e le reminiscenze di quei fantasiosi racconti dovevano affollarglisi alla mente nel tessere la tela del suo poema: l'*Anadijji* del padre, il *Morgante* del Pulci, l'*Orlando innamorato* del Boiardo, il *Furioso* dell'Ariosto, l'*Angelica innamorata* del Brusantini ed altre opere del genere gli prestarono spunti, atteggiamenti, situazioni, spedienti, di cui seppe giovare sapientemente, innestando con molta abilità, nel suo tessuto gli elementi dedotti dalle fonti: elementi da lui elaborati, trasformati, ricreati nel crogiuolo della fantasia.

I perso-
naggi.

Anche i personaggi risentono, qual più qual meno, della fusione dell'elemento classico col romanzesco: e là dove questa fusione non c'è, il poeta non riuscì a creare nulla di vivo: par quasi che la sua mano non abbia saputo plasmare e il suo spirito avvivare, se non le figure nelle quali que' due elementi eterogenei richiedevano da lui, per fondersi e compenetrarsi, l'ellicace azione assimilatrice del suo sentimento. Gli è per ciò che Goffredo ci appare un essere freddo, che non ci commuove e non c'interessa. Nel suo carattere nulla v'ha di romanzesco: la storia da una parte, l'epopea classica dalla altra offrirono al poeta i materiali; il preconconcetto teorico gli prescrisse i modi e i termini della figurazione. Che cosa doveva essere il protagonista d'un poema epico, secondo i teorici? Doveva essere, più che un uomo, un'astrazione: doveva essere un tipo perfetto, purissimo, trascendente, non *un* duce, ma *il* duce: insomma l'eccellenza assoluta sotto ogni riguardo. C'era poi il *pious Aeneas* a servir da modello. E a sollevare il protagonista al disopra degli altri, così da sottrarlo ad ogni possibile paragone, bisognava metterlo sotto la diretta, immediata protezione di Dio: ed ecco che anche l'importanza del valore personale scade di fronte all'intervento divino, che nei momenti più difficili opera in luogo dell'eroe. Ma per fortuna ac-

canto alla fredda perfezione del protagonista ci sono le passioni violente o tenere, le debolezze, gli errori, le colpe di quelli che, vicini o lontani, gli si muovono intorno. Ho nominato poco fa Enea: il Tasso, nel plasmare il suo Goffredo, volle far qualche cosa di più di Virgilio: volle sottrarre completamente il suo eroe da ogni contaminazione d'amor terreno; e mentre Enea soggiace per poco al fascino di Didone, Goffredo resiste impassibile alle seduzioni d'Armida, e la parte che Enea ha verso Didone viene, nella *Liberata*, assunta da Rinaldo. Così questi partecipa d'Enea, in quanto uomo, e d'Achille, in quanto guerriero: infatti la lontananza di Rinaldo dal campo cristiano corrisponde a quella del Pelide dal campo greco. Se non che il Tasso, sempre per il solito pregiudizio del *costume*, ha figurato Rinaldo meno umano d'Achille, perchè non piange di rabbia e di dolore, come fa questo quando gli tolgono l'amante. Ma più umano di Enea è Rinaldo nel momento del distacco dalla donna già amata; e come avrebbe potuto non esserlo, dopo che così appassionatamente aveva palpitato il suo cuore tra le braccia della seduttrice? Quando Rinaldo entra in pieno romanzo, allora il poeta gli comunica la sua passionalità e non è più la magia che l'ha irretito, è veramente l'amore che l'ha conquistato. Così avviene anche di Tancredi: l'epilogo tragico del suo breve romanzo d'amore con Clorinda è improntato di una così possente nota di dolore, che vi si sente vibrare l'anima del poeta stesso: con tanto più di sentimentalità, quanto maggiore è, in quel momento, il sopravvento della personalità di lui su quella della sua creatura: chè anzi quelle lagrime e quella disperazione non si addirebbero a un guerriero come Tancredi, se il Tasso avesse anche qui voluto osservare il *costume*. Infatti, come Rinaldo, Tancredi è dei più forti cavalieri del campo cristiano e a lui spetta l'onore di superare Argante nel gran duello che termina con la morte di questo. Argante è una figura grandiosa, che il Tasso ha tratteggiato con mano felicissima. In essa l'elemento classico predomina: infatti, se in parte somiglia a quella di Rodomonte, i suoi lineamenti caratteristici sono desunti piuttosto dal tipo di Achille, quale ce lo presenta Orazio nella *Poetica* (vv. 120-121), da quello di Turno, qual'è nell'*Eneide*, e da quello di Capaneo, quale ce lo descrive Stazio. Qui non s'ha altra nota dominante che quella della violenza e per sostenerla sempre uguale il poeta s'è appoggiato di preferenza ai modelli classici. Invece nella figurazione di

Clorinda, che pur è una guerriera ed ha per insegna una tigre, l'elemento sentimentale ha tal prevalenza che il modello classico (la virgiliana Camilla), non meno che quello cavalleresco (l'ariostesca Marfisa), rimangono di gran lunga al di sotto. La morte di Clorinda per mano di colui che l'ama, è una scena altamente drammatica, nella quale il poeta ha saputo trarre dalle radici della sua anima accenti così teneri, così delicati e così profondamente umani, che non può non esserne commosso anche chi non ha troppa simpatia per le donne guerriere. « Qui (dice il De Sanctis) tutto è preciso e percettibile; il patetico è fuso col sentimentale, il riposo idillico col patetico, e l'effetto è un raccoglimento muto e solenne d'una pietà senza accento ». Ma la più bella figura di donna creata dal Tasso è quella di Armida: la quale, se ha un punto di contatto con Didone, in quanto come questa è da una volontà superiore messa sul cammino d'un uomo per distrarlo dalla nobile meta cui lo chiama il destino; e se ha qualche tratto dell'Angelica ariostesca, e però delineata con tocchi del tutto originali nei suoi atteggiamenti e nelle sue movenze di fascinatrice voluttuosa, e risulta un essere pieno di verità e di vita, quale poteva essere offerto al poeta dalla esperienza dell'ambiente cortigiano, dove tante e tante di simili Armide egli doveva aver conosciute, ammaliatrici di cuori e irresistibili conquistatrici di volontà. La figurazione è condotta con arte squisita attraverso il succedersi dei sentimenti contraddittori che agitano l'anima di quella donna, da quando si presenta in tutta la pompa della sua sfolgorante bellezza nel campo cristiano a quando s'umilia come timida ancella all'uomo su cui aveva esercitato già il suo fascino nefasto e che all'ultimo si mostra verso di lei nobilmente generoso. A questo contegno cavalleresco di Rinaldo verso Armida corrisponde quello di Tancredi verso Erminia, da lui fatta prigioniera nella presa di Antiochia e trattata con somma cortesia. Erminia, nella sua funzione d'indicatrice ad Aladino dei principali eroi del campo cristiano, deriva senza dubbio dall'Elena omerica, che da un'alta torre di Troia indica a Priamo i principali guerrieri del campo greco. D'altro lato molta parte del suo carattere proviene da un tipo romanzesco, quello di Basina, la donna innamorata d'un forestiero o addirittura d'un nemico, la quale gli offre essa stessa e gli fa accettare il suo amore e per lui tradisce e abbandona patria e parenti. Ma quello che d'idillico, di delicato, di appas-

sionatamente tenero v'è nella figura d'Erminia, non deriva da altra fonte che dall'anima stessa del poeta, il quale vi ha infuso un alito possente di sentimento elegiaco che commuove e trascina. Un'onda di poesia sovranamente suggestiva pervade tutta la scena d'Erminia tra le antiche piante: il verso, qui ancor più che altrove, si fa musica dolcissima che ci accarezza l'orecchio e l'anima e ci culla in una visione di sogno. Qui è il lirismo che prende il sopravvento sul tono epico, come tra gli incanti della natura nei giardini d'Armida: quel lirismo che, subito sul principio del poema, s'effonde nell'episodio di Olindo e Sofronia, due figure che, quali si sieno i loro prototipi e le loro fonti, hanno una viva impronta originale, che li dice creazione eminentemente soggettiva.

Con la *Gerusalemme Liberata* non parve al Tasso di avere attuato il suo ideale di poema epico secondo il modello omerico e i precetti d'Aristotele, e perciò si diede a correggerla e a riformarla. In questo lavoro di rifacimento il critico soverchiò il poeta, molte bellezze vennero sacrificate al preconconcetto dottrinale e l'opera d'arte ne scapitò. La *Gerusalemme conquistata*, che, secondo di Tasso, avrebbe dovuto far dimenticare la sorella maggiore, non regge al paragone di questa e la posterità l'ha condannata all'oblio. Una breve analisi mostrerà le differenze più sostanziali tra le due redazioni. Uguale è in sul principio lo svolgimento dell'azione: solo assai più lunga è la rassegna dell'esercito fatta da Goffredo. Il luogo di Rinaldo è preso da Riccardo, normanno, nipote di Guglielmo Braccioforte. Il primo libro (così il Tasso denominò i canti sull'esempio del Trissino) si chiude coi lamenti di Sionne a Dio. È soppresso l'episodio di Olindo e Sofronia e lo sostituisce la descrizione del viaggio dei figli di Dualto (l'Aladino della *Liberata*) per raccogliere armi e danari. Dualto caccia i Cristiani dalla città: agli espulsi Goffredo narra il ritrovamento della lancia di Cristo. Tutta la storia, poi, della crociata fino a quel punto si ha raffigurata nelle tele del padiglione, ove Goffredo riceve gli ambasciatori del re d'Egitto. Questo particolare del padiglione istoriato il Tasso lo derivò dai romanzi di cavalleria, nei quali è molto frequente: non s'accorse però come sia strano che il padiglione di Goffredo recasse dipinti i fatti della sua stessa crociata. In onore degli ambasciatori Alete ed Argante è dato un torneo, nel quale i Crociati dimostrano il loro valore. Quasi uguale nei due poemi è quel che segue fino alla fuga di Nicea

La Geru-
salemme
con-
quistata.

(Erminia). Questa nel bosco non trova più il pastore. Tancredi invece trova cinque fonti miracolose, delle quali non comprende nè il significato nè l'ufficio. Continuando per la sua strada trova un cavallo diabolico che lo trascina al castello d'Armida, dove è fatto prigioniero. Dall'episodio di Sveno è tolto il particolare del sepolcro che sorge intorno al corpo dell'ucciso: vi è sostituito quello dei corvi che beccano solo i cadaveri dei Pagani, non quelli dei Cristiani. Nel libro X v'è un'aggiunta. Solimano dopo la fallita impresa notturna, va in una valle dove sono le tombe degli antichi re d'Israele. Sono soppresse le lodi degli Estensi e v'è sostituito un sermone sulla concordia. Dal racconto che Guglielmo, figlio del re d'Inghilterra (il Guelfo della *Liberata*) fa degli incanti d'Armida è tolto il miracolo dei pesci. Carlo e Ubaldo diventano Ruperto e Araldo: vanno in cerca di Rinaldo, a piedi, sulle vette del Libano. Riccardo nell'abbandonare Armida non si commuove. Araldo lega piedi e mani alla maga con catene di diamanti e di topazi. Vafrino, mandato nel campo egiziano ad esplorare, trova una spia nemica, la ubbriaca, la fa parlare e poi l'uccide. Più lunga che nella *Liberata* è la descrizione del campo egiziano. Vafrino apprende direttamente, non per mezzo di Nicea, la congiura contro Goffredo. Intanto la flotta cristiana è minacciata a Ioppe: accorrono i due Roberti e si ha una mischia fierissima attorno al muro che protegge le navi tratte in secco: Argante riesce con una pietra a spezzare la porta, e i suoi irrompono: egli è ferito, ma l'angelo delle tempeste gli rende il vigore ed egli stesso col tridente abbatte il muro: il fuoco è appiccato alle navi. Riccardo vede da lungi l'incendio, sente pietà, ma ancor corruciato per l'ingiusta offesa ricevuta da Goffredo, non va egli stesso, si bene manda l'amico Ruperto al soccorso. Sopraggiungono gli Egiziani. Ruperto vestito delle armi di Riccardo fa strage, ma è ucciso da Argante. Nella visione che Goffredo ha dopo la siccità, gli appariscono le due Città, celeste e terrena, angeli che salgono e scendono una scala d'oro, il trofeo della Croce, la Madonna; ascolta inni divini, riconosce una moltitudine di santi. Riccardo, dopo aver rotto l'incanto del bosco, si esercita per un giorno intero col salto e con la corsa per allenarsi e poi dà addosso ai Pagani. Gerusalemme è presa. I Cristiani si volgono contro gli Egiziani e ad Ascalona li vincono e li sterminano: il sole resta fermo a mezzo il corso. Riccardo si getta a cavallo nel mare e da solo conquista tutta la flotta egi-

ziana. E il poema si chiude col ritorno trionfale dei Cristiani a Gerusalemme.

Nella nuova redazione il Tasso non si accostò alla storia più che nella prima; il suo sforzo maggiore fu di avvicinarsi di più all'*Iliade*, e per tal modo più strette divennero anche le relazioni della *Conquistata* con l'*Iliade liberata* del Trissino. Ma l'imitazione omerica riuscì fatale al poema, perché indusse l'autore a modificazioni che sciuparono le prime originali creazioni. Argante, ad esempio, per diventar Ettore si raggentili perdendo quello che di caratteristico ha nella figurazione primitiva; e così dicasi di altri personaggi e di altri particolari. Ben poté il critico tentar di disfare ciò che il poeta aveva fatto: non ci riuscì: il poeta aveva infuso nella *Liberata* la vita perenne dell'arte con le vibrazioni dell'anima sua, e coi palpiti del suo cuore, con tutto se stesso. E la *Liberata* rimase per l'eternità.

CAPITOLO NONO

Gli epigoni del Tasso nel Seicento

L'epopea nel Seicento. — Poemi che hanno comune, in tutto o in parte, l'argomento con la *Gerusalemme liberata*. — Poemi che hanno per protagonista alcuno degli eroi cantati dal Tasso. — Poemi sulla distruzione di Gerusalemme e sulla conquista della Croce per opera di Eracleo. — Poemi su altre imprese contro gli Infedeli: conversione della Bulgaria, caduta dei califfi Abassidi, quarta crociata, spedizione di Amedeo V, gesta di Giorgio Castriotto, cacciata dei Mori dalla Spagna, battaglia di Lepanto. — Poemi su avvenimenti contemporanei: guerre religiose in Francia, elezione di Urbano VIII, assedio d'Alessandria del 1657, difesa di Vienna del 1683, ecc. — Poemi sulle origini favolose di Firenze, di Fiesole e di Venezia. — Poemi sulle invasioni straniere in Italia. — Poemi sulla scoperta dell'America. — Poemi su Costantino e su altri personaggi della storia antica greco-romana. — Elementi o caratteri generali dell'epopea seicentistica.

L'epopea
nel
Seicento.

Gli epigoni del cantor di Goffredo oltrepassano, nel secolo XVII, il centinaio; e tal fioritura di poemi eroici, in un tempo che nulla ebbe d'eroico, non può non avere il suo significato. A tal proposito è da ripetere ciò che Carlo Tenca scrisse riguardo ai molti poemi epici venuti alla luce in sul principio del secolo XIX, e cioè che « anche nel solo coraggio, nella ostinazione di tanti tentativi havvi qualche cosa di cui bisogna tener conto nella critica di un'epoca letteraria. Esiste sempre una ragione per cui lo spirito umano s'affanna costantemente dietro un oggetto qualunque. E non pare che sia da attribuire interamente a vanità letteraria la comparsa di tante epopee: qualcuno avrà pur scritto colla coscienza di soddisfare a un bisogno proprio e dei tempi ». E il bisogno, ond'ebbero voce e parole le tante scimmie e i tanti pappagalli che, secondo l'arguta invenzione di Traiano Boccalini (*Raggugli*, cent. 1, 58), il Tasso, creato da Apollo principe poeta e gran contestabile della poesia italiana, aveva ricevuto facoltà di tenere alle porte e alle finestre; il bisogno, dico, cui intesero soddisfare tanti imitatori, fu di offrire alla mente e all'anima propria e de' contemporanei un mondo di sogni e di

fantasie, ove riparare, come in un porto di salvezza, lungi dal mare tempestoso della triste realtà. Il clangor della tromba epica non fu, né volle essere, nel Seicento, un segnale di guerra: se neppure allora s'interruppe la secolare tradizione delle italiche speranze, se neppure allora mancarono esempi di poesia dignitosa e patriottica, se alcuni de' molti poemi epici di quel secolo furono dedicati a colui che in tempo di servaggio seppe destare e tener viva negli Italiani la speranza d'un avvenire migliore, a Carlo Emanuele I: non fu certo l'epopea che servi all'espressione d'un tal patriottismo, non in essa dobbiamo cercare l'eco de' palpiti generosi, delle audaci proteste. S'essa ha un accento bellicoso, e per la crociata contro gli Infedeli; ma non è un accento sincero, che parta dal cuore, sì piuttosto un luogo comune, che mette esso pure capo al Tasso. Essa ha, è vero, un inno per la grande vittoria contemporanea di Lepanto; ma non se ne vale a far comprendere che, se l'antico valore non era ancor morto ne' petti degli Italiani, questi avrebbero potuto servirsene a scuotere il giogo degli stranieri. L'epopea è cosa rimorta; è come un edificio abbandonato, cadente, un castello turrito, ove un dì era vita, era luce, ed ora son tenebre e silenzio. E invano con fioca voce gli epigoni s'affaticano a far risonare dei lor canti le sale deserte, altra volta liete delle ispirate armonie d'un Ariosto e d'un Tasso. L'epopea ha fatto il suo tempo, ed ora vive d'una vita artificiale; ma in essa così i poeti come i lettori trovano l'illusione di ciò che manca loro, nella realtà: l'illusione dell'ideale.

Cominciamo da un poema latino che ha, se non identità, affinità d'argomento con la *Gerusalemme* del Tasso: la *Siriade* di Pier Angelio da Barga, che vide la luce in Firenze presso Filippo Giunta nel 1591, in dodici libri, dei quali i primi due erano stati stampati in Parigi presso Mamet Pattisson, e poi, con l'aggiunta d'altri questa, nel 1585 in Roma presso lo Zannetti. Eccone, per sommi capi, l'azione, quale con molta diligenza la riassume l'autore d'un pregevole studio sul Bargeo. Dio, vedendo le tristi condizioni dei Crociati in Oriente, manda un angelo a Pietro l'Eremita nella Giudea, perché il sant'uomo vada dal Pontefice e l'esorti a collegare i Principi in una guerra sacra contro il Turco. Pietro, confidatosi col vecchio Simeone, fa vela per Bari, entra nel tempio di S. Niccola e prega. Gli si fa incontro il custode Alete, che lo richiede dell'esser suo; isponde lamentando le tristi condizioni dei Cristiani sotto i

La
Siriade di
P. Angelio
da Barga.

Turchi e svelando la divina missione affidatagli. Alete a sua volta espone i casi della Puglia e le discordie tra Boemondo e Ruggero. In quel mentre ecco per l'appunto Boemondo, al quale l'Eremita ripete il suo racconto. Il principe l'invita a banchetto in una sala dai tappeti istoriati, dove il Minturno canta, a conforto degli invitati, la impresa di Mosè (lib. I). Dopo un sacrificio solenne ed una processione, partono l'Eremita ed Alete, ed infiammando per via le popolazioni, giungono a Clermont, dove già il papa sta adunando il concilio. Accolti dopo qualche giorno nell'assemblea dei principi, parla prima Alete, esponendo lungamente le oppressioni dei Cristiani, a che il grande Urbano risponde esortando alla guerra gli adunati: e l'assemblea riconosce l'aperta volontà divina. I guerrieri s'alzano a gara e si presentano successivamente al pontefice, che li congeda con ricchi doni. Il concilio si scioglie, i cavalieri portano nei loro domini la gran novella; le madri, le spose, i vecchi piangono la partenza dei loro cari (lib. II). I Crociati, cui il re Dainio lungamente arringa, raccolti nella Puglia sotto il comando di Boemondo, partono nel cuor della notte e giungono all'alba a Durazzo, dove apprendono la prigionia di Ugonte, tratto a Bisanzio. Mentore dissuade Boemondo dall'assalto della città, e la flotta si rimette in cammino. A Corinto i Crociati si miscono con le schiere di Medix, figlio del principe di Atene, e proseguono per terra. Muove intanto da settentrione il grosso dell'esercito. L'eloquente Stefano è mandato ambasciatore al re de' Pannoni, i quali poco avanti hanno fatto strage orrenda di un esercito di Germani, per vendicarsi degli affronti e saccheggi indegnamente sofferti (lib. III). Nelle alte sedi dell'Olimpo intanto, due angeli, l'uno custode de' Turchi, l'altro dei Cristiani, pregano lungamente Iddio, ciascuno per il suo popolo; ma l'Onnipotente vuol tenere per sé i suoi disegni ed invia un angelo, il quale sotto le forme del vecchio Aquino persuade alla pace il re dei Pannoni. I Crociati proseguono giubilanti il cammino. Ma un orribile mostro infernale, tornato dall'America, si sdegna dei loro progressi e ne muove lagnanze a Lucifero. Il quale rimprovera aspramente i demoni. Uno di questi, Alastorre, si porta a Costantinopoli, prende le forme del vecchio Tatino, e cerca ispirare ad Alessio diffidenza verso i Crociati. Le schiere di Boemondo e quelle venute dal settentrione si miscono, ed intimano ad Alessio di restituire Ugonte (lib. IV). Alastorre aduna i dia-

voli vaganti per l'aria. Morfeo, prese le forme di Eustazio, sveglia Alessio nel cuor della notte, lo incita a radunare il Consiglio della città: Alastorre per conto suo, sotto le forme di un velite, viene ad annunziare che il campo cristiano è immerso nel sonno. Contro le preghiere del buon Eumede, si prendono le armi, si combatte, ma i Greci hanno la peggio, Irene, moglie di Alessio, pregata la Madonna, induce il tiranno alla pace. Già i Cristiani stanno per abbattere le mura, quando esce una processione con a capo la croce: e le armi s'abbassano. Ugonte liberato arringa i Crociati. Alessio promette le navi per il passaggio in Asia e, fatta la pace, conduce i cavalieri a visitare la città mirabile (lib. V). L'esercito per consiglio di Ademaro dovendo eleggersi un capo, è eletto dopo qualche contrasto Goffredo. Al quale in una visione sono predetti non solo i principali avvenimenti della prossima guerra, ma anche quelli d'Europa sino alla fine del sec. XVI, non senza gran lodi a Enrico di Francia e a Caterina de Medici. Convocati i duci a parlamento, si concede da Alessio ai Crociati la perfida guida Tatinno (lib. VI). Passato lo stretto, ha luogo una gran rassegna dell'esercito crociato, il quale s'avanza verso Nicca e l'assedia. Boemondo, che primo muove all'assalto, è respinto dalla guerriera Tomiri e dalle compagne. Tornato al campo, s'imbatte nelle schiere del fiero Solimano, giunto in soccorso degli assediati; i suoi prodigi di valore non lo salvano dalla ritirata (lib. VII). Ma gli altri duci accorrono, si rinnova la pugna, e i Turchi son vinti e fuggati; onde i Cristiani fan festa e ringraziano Dio. Ma Tomiri entra di notte nel loro campo, uccide le guardie e fa strage dei più valorosi cavalieri. I Crociati in furore, nonostante la opposizione di Tatinno, danno l'assalto alla città, che è presa. Muore Tomiri e le sue compagne si uccidono (lib. VIII). Si celebra la vittoria con un gran banchetto, durante il quale il Bembo canta le imprese di Giosuè. L'esercito cristiano per frodolento consiglio di Tatinno si divide in due parti: l'una, formata dagli Itali, assalita dai Persiani per poco non soccombe. Ma Goffredo, avvisato in sogno dalla madre, soccorre in buon punto e sconfigge i Persiani uccidendo Solimano (lib. IX). L'annunzio di questa morte è portato nell'inferno a Lucifero, il quale per farne aspra vendetta, spinge i suoi demoni nell'aria, onde avviene gran caldo e siccità: ma per le preghiere di Goffredo cade alfine la pioggia. Tancredi intanto è mandato in Cilicia,

Baldovino in Armenia. Il re di questo paese, Idaspe, invia a Goffredo un mirabile padiglione, dove sono intessute le quattro stagioni, il Cielo, la Terra, l'Oceano e diversi ritratti di principi del tempo e di là da venire. Il capitano, mosso dai rimproveri della madre Ida, muove il campo. Al passaggio del Tauro, Alastorre, presa l'apparenza di un soldato, cerca di scoraggiare i guerrieri: invano. Giungono nella Siria, assediano Antiochia. Belferco, figlio del tiranno Assano, sfida a singolar tenzone i più illustri cristiani. È scelto Goscello che lo vince; ma Ipparco, amico di Belferco, uccide Goscello contro il diritto delle genti (lib. X). Nasce una zuffa generale, dove gli Infedeli hanno la peggio. Si rendono a Goscello funerali solenni, e Goffredo ordina che il corpo di Ipparco, ucciso nella zuffa, sia straziato dalle quadrighe. Il demonio Urago ottiene dall'Onnipotente di poter tormentare tutti quei Cristiani che si sono serviti della guerra per le loro cupidigie, onde scoppia la peste e molti fuggono, tra i quali Tatinno. Assano, profittando dei nuovi avvenimenti, manda di notte Formo nel campo, ma l'esploratore, incontrato da Boemondo e Roberto, è interrogato e ucciso. I Crociati vengono così a sapere che un ingente esercito comandato da Bagoa sta per giungere in aiuto d'Antiochia. Gli muovono incontro e lo sconfiggono: quindi assalgono la città; e il ponte, onde i nemici ricevono i viveri, cade in lor mani (lib. XI). Il tiranno d'Antiochia, volendo uccidere tutti i Cristiani, Belserra consigliere cristiano lo tradisce; onde la città è presa. S'avvicinano trentamila Parti comandati dal fiero Corbago e gli assediati diventano assediati. Infieriscono la peste e la fame, e lo scoraggiamento assale anche i più vigorosi: se non che, per lo scoprimento della lancia di Longino, i Crociati riprendono ardore, assalgono i Parti e, con l'aiuto degli angeli, vincono. Ma non avendo reso le dovute grazie a Dio, sono nuovamente decimati dalla peste: muore Ademaro. Ida consiglia in sogno Goffredo a muovere il campo. L'esercito è in vista di Gerusalemme. Le difese del tiranno Boccori sono presto superate: al primo assalto la città è presa e Goffredo avanti tutti pone il piede sulle mura. Boccori è ucciso da Tancre i nel tempo.

Non è questo il luogo di vedere se, com'altri crede, il Tasso abbia tratta dal Bargeo, che fu uno de' revisori della *Gerusalemme*, l'idea del suo poema, o se non sia piuttosto, come penso io, da credere che, durante la composizione della

Liberata (1559-1575), il Bargeo non abbia né scritto né manifestato l'intenzione di scrivere un poema sulla prima crociata (benché forse ci avesse pensato in gioventù, circa gli anni 1545-1550) e che quindi il Tasso, non che aver attinto l'idea del suo poema dalla *Siriade*, non abbia potuto di questa avere notizia se non dopo il 1575, quando cioè l'Angelio vi pose mano. Il fatto è che tra i due poemi non è possibile paragone alcuno; perocché, mentre il Tasso cantò solo l'ultima parte dell'impresa, cioè l'espugnazione di Gerusalemme, il Bargeo prese l'azione dalle prime sue origini e la seguì via via fino all'esito, attenendosi fedelmente alla storia, affinché, com'egli ebbe a dichiarare, il poema « a Christianis hominibus in dubium revocari non posset », preoccupazione codesta ch'ebbe purtroppo anche il Tasso nel rifacimento del suo poema, cioè nella *Comquistata*, ove non è improbabile ch'egli abbia fatto qualche volta suo pro della *Siriade*. La differenza non lieve nello svolgimento generale influì naturalmente sul carattere de' due poemi, tra i quali, se vorremo ricercare somiglianze di concetti e rispondenza di particolari, non peneremo certo a trovarne; ma sarà pur d'uopo confessare che esse possono spiegarsi benissimo come derivate indipendentemente o da un'unica fonte o dalla natura stessa dell'argomento. La mossa iniziale de' due poemi (Dio che volge lo sguardo a' paesi dominati dagli Infedeli e chiama a sé un angelo e lo manda apportatore in terra de' suoi voleri) procede da Virgilio, e divenne ben presto uno di quegli elementi che, tissandosi poi in una forma determinata e convenzionale, si ripeterono costantemente in tutti i poemi del Seicento. Lo stesso può dirsi dell'episodio del sogno di Goffredo nel libro VII. Infatti, lasciando da parte un altro degli immancabili ingredienti dell'epopea, le lodi de' principi, che il Bargeo trovò modo d'introdurre per mezzo di quel sogno: la predizione con la quale Ida, madre di Goffredo, annunzia al figlio la scoperta del nuovo mondo per opera di Cristoforo Colombo (predizione che nella *Siriade* ha tutta l'apparenza d'essere stata inserita a forza, non avendo col contesto uno stretto e natural nesso d'opportunità, mentre nel c. XV della *Gerusalemme* appare naturalissima, poiché sorge spontanea sulle labbra della bellissima navigatrice che, trasportando nel lieve suo legno Carlo ed Ubaldo, è richiesta da costoro se altri mai avesse solcato l'acque per cui, oltrepassate le colonne d'Ercole, veleggiavano, e se più in là fossero altre terre ed

altri uomini); quella predizione, dico, possono averla desunta, così il Bargeo come il Tasso, direttamente e indipendentemente, dal noto passo del canto XV del *Furioso*. Parimenti non è da pensare ad imitazione a proposito dell'episodio della siccità e della sete nel libro IX, benché tale episodio sia pure nel Tasso (c. XIII, st. 53 e seg.); infatti è codesto un particolare dato dalla storia, e l'identità della scena poté determinare una certa somiglianza di particolari e di colorito là dove e il Bargeo e il Tasso descrissero il giubilo del campo cristiano per la pioggia ristoratrice mandata da Dio. E la stessa osservazione è da farsi per altri casi, ne' quali è ben difficile dire se si tratti o no d'imitazione. Ad ogni modo, nonostante codesti possibili raffronti, è certo che il poema del Bargeo si differenzia assai nell'insieme da quello del Tasso. Identico però è il fine che i due poeti si proposero: l'Angelio, d'accender di nobile fiamma il petto de' principi, sì che « ad aliquod huiusmodi præclarum facinus aggrediendum Christoque inserviendum inflammerentur »; il Tasso, d'influir sull'animo d'Alfonso, affinché e con navi e con cavalli cercasse ritorre al fero Trace la grande ingiusta preda. Quanto a valor poetico, la *Siriade* (com' altri disse) è l'opera d'un retore e moralista, versificatore eccellente. Vi è rispettata scrupolosamente la tradizione storica, vi sono osservate le regole aristoteliche, ne son banditi gli amori, vi è usato in larga misura il fantastico e il miracoloso, sempre però nell'ambito della fede cristiana.

I *Cinque canti* di Camillo Camilli.

Tra le molte opposizioni che i pedanti mossero, con astiosa petulanza, alla *Liberata* una delle meno ingiustificate è forse questa, che i due episodi di Erminia e Tancredi, e d'Armida e Rinaldo rimangono senza scioglimento. Torquato stesso s'era accorto in parte di ciò e confessava d'aver « condotto a fine la favola d'Erminia come ha voluto la musa, se non come avrebbe voluto l'arte » (*Lett.* 77). Ma non mancò chi si prendesse la cura di rimediare a tal difetto e di appagar la curiosità de' lettori, narrando loro per filo e per segno le ultime vicende di que' personaggi. Uscivano infatti nel 1583 e furono poi ristampati più volte, i *Cinque canti* di Camillo Camilli aggiunti al *Goffredo*, e nel 1605 l'*Erminia* di Gabriello Chiabrera. Non si lasciò il Camilli sgomentare dalle difficoltà dell'assunto, né gli parve profanazione la sua, ché anzi dovette credere, senza dubbio, di rendersi benemerito dell'arte e di guadagnarsi il plauso dello stesso Torquato. Ripreso l'episodio d'Erminia e

Tancredi là dove l'avea lasciato interrotto il Tasso, il continuatore pensò di procurare ad Erminia, amante non riamata, l'aiuto d'Armida, la quale infatti propone all'amica di darle in mano Tancredi e si fa per ciò apprestare da' demoni un carro, su cui le due donne salgono co' loro amanti, Tancredi e Rinaldo, addormentati, e vengono portate, per virtù di forze occulte, al castello d'Armida, ove si abbandonano ai diletti d'amore. Ma Idraote rapisce di là i due guerrieri per tenerli ostaggi in sua mano, facendo credere ad Armida d'averli uccisi. Per via Idetta, sorella di Goffredo, libera i due cavalieri, i quali possono così partecipare alla battaglia finale e deciderla in favor de' Cristiani. Armida, disperata per la creduta morte di Rinaldo, si uccide; Erminia invece viene confortata da Tancredi, il quale « la riduce a la più diritta via e l'ammanta di fede »; conversione a proposito della quale è da notare che ad essa avea pensato anche il Tasso. Per l'immediato confronto che se ne può fare con la *Gerusalemme*, i *Cinque canti* del Camilli, benché non del tutto spregevoli, fanno l'impressione dei ritocchi che un pittore inesperto faccia al quadro d'un grande maestro: per quanto egli cerchi di riprodurre le tinte, le mosse e le sfumature dell'originale, la mano imperita si tradisce sempre di sotto all'imitazione e tenta invano di fonder le nuove linee in armonico insieme con le primitive.

Ben altrimenti pregevole è l'*Erminia*, poemetto in isciolti del Chiabrera; qui ci troviamo dinanzi a un artista provetto, il quale, ripigliando una figura del Tasso, seppe aggiungervi qualche cosa d'originale: fece infatti ch'Erminia, poco cristianamente in vero e contro l'intenzione or ora accennata del Tasso medesimo, si togliesse la vita. Essa si presenta in negletti veli, quasi lugubre ancella, a Tancredi che torna dall'aver visitata la tomba di Clorinda. Gli si getta ai piedi piangente e lo prega di condurla seco; ma Tancredi le risponde d'aver giurato di non amare altra donna mai più. Allora Erminia disperata va in cerca d'erbe velenose e ne beve il succo. È bel tratto di poesia, e vi spira per entro quel senso di dolce mestizia, quella soavità elegiaca, che rende così bello il canto di Torquato. Nessun merito, per dire il vero, ebbe il Chiabrera nell'ideazione di questa figura, ch'egli prese bell'e fatta, con tutte le sue movenze, dal Tasso; ma seppe non sciuparla, anzi rivestirla d'una forma condegna. La tempra del suo ingegno era fatta più che per concepir nuove figure, per dare

L'*Erminia* di Gabriello Chiabrera.

alle altrui raffigurazioni quel fascino che viene dall'armonia, dalla squisitezza, dalla flessuosità del verso.

Strettamente si collegano alla *Gerusalemme* e stanno con essa press'a poco nella relazione medesima che ha con l'*Odissea* e coi poemi *ciclici* l'*Iliade*, quelle epopee ch'hanno per protagonista alcuno degli eroi della crociata, come il *Tancredi* di Ascanio Grandi, il *Boemondo* di Giovan Mario Verdizzotti, il *Boemondo* di Giovan Leone Semproni, ed altri.

Il
Tancredi
di Ascanio
Grandi.

Il *Tancredi* di Ascanio Grandi, pubblicato nel 1582, ci presenta l'amante di Clorinda dopo la presa della città santa, « agitato quasi per tutti i mari del Mediterraneo et dell'Oceano », esposto a « scosse et disaggi d'horribili tempeste, con naufragi ancora di navi », costretto a « combattere in guerra navale et arrischiarsi a zuffa con horribili marini mostri », soffrendo « insidie da' nemici, strane magie, persecuzioni infernali, perdita d'amici et altri suoi più cari », abbandonato improvvisamente da Idro, « il sovrano guerriero suo figliuolo, per opera di Satan et pe'l vaneggiamento amoroso de' duci per inganno et isforzo d'Asmodeo »: fino a che « alla fine ritrovato Hidro et liberati i duci dal vano amore, egli, a viva forza, mediante il divino aiuto, supera il nemico, n'ottiene gloriosa vittoria et libera il suo zio Boemondo ». Codesto in brevi parole l'argomento del poema nella sua parte romanzesca. Già si vede che vi sono i soliti elementi epici, le solite peripezie, e che il caposaldo dell'azione è l'allontanamento d'Idro, simile a quel di Rinaldo, la follia amorosa de' duci, non diversa da quella di Guglielmo e de' suoi compagni nella *Liberata*, e finalmente il ritorno e il rinsavimento dell'uno e degli altri. Ma accanto all'elemento fantastico è l'elemento storico, cioè « la vera carcerazione di Boemondo, il quale restò per occulto giudicio di Dio prigioniero di Dasmano principe de' Turchi, mentre quegli andava per soccorrere Gabriello armeno confederato co' Cristiani, et dopo lunga carcerazione fu alla fine liberato Boemondo (come scrisse monsignor di Tiro) per via di riscatto o, come tra gli altri historici accenna Antonio Galattee . . . , da Tancredi suo nipote con numeroso esercito et con varie giornate campali ». Le quali due versioni il Grandi conciliò, facendo giunger Tancredi nella Colchide, ov'era prigioniero Boemondo, nel momento in che gli inviati antiocheni ne trattano il riscatto con Dasmano. Questi, come Brenno, mette sulle bilance, dalla parte

de' pesi, la propria spada e agli antiocheni, che di ciò si lagnano, risponde (c. XII, st. 147):

Dio col voler de' vincitor s'accorda
E l'orecchia del Cielo a'vinti è sorda;

variazione del famoso *vae victis*. Ma in quella giunge Tancredi, il quale rompe il trattato e dichiara guerra a Dasmano. Il *Tancredi*, che fu dal Grandi dedicato a Carlo Emanuele I, della cui liberalità tuttavia pare ch'egli non abbia avuto molto a lodarsi, se lo stampatore Pietro Micheli nel dar fuori, l'anno 1636, la seconda impressione del poema, poté scrivere che « il favor dei Serenissimi di Savoia non s'era fatto ancora vedere »; non è privo affatto d'ogni pregio, specialmente nel disegno complessivo e nello svolgimento dell'azione, la quale offre un certo interesse e corre facile e piana, nonostante il succedersi dei vari episodi. I caratteri de' personaggi sono foggianti parte sull'*Eneide*, parte sulla *Gerusalemme*: così Tancredi somiglia e ad Enea e a Goffredo, pur serbando qualche linea, ma non molto spiccata, del Tancredi tassesco; Matilde, regina d'Inghilterra, ha molti punti di contatto con Didone e Armida; Idro in alcune parti s'avvicina a Rinaldo, in altre par voglia atteggiarsi a novello Achille; Tormonte è una riproduzione del fiero Circasso e del Rodomonte ariostesco. Mal riusciti sono i caratteri di Tigrina, di Nilea e di Roberta, le quali non presentano tra loro notevoli differenze, e perciò danno nel monotono e nel convenzionale. Lo stile, che non ha la dolce armonia, né la squisitezza di quello del Tasso, è però corretto sempre e spesso efficace, non manierato né gonfio: il che non vuol dire che il Grandi non risenta alcuna volta dei vizi comuni all'età sua. Al *Tancredi* toccò la sorte medesima che alla *Liberata*: ebbe, cioè, i suoi oppositori e i suoi validissimi paladini; e tra questi ultimi tiene il primo luogo il fratello stesso del poeta, Giulio Cesare Grandi, che a tale scopo appunto scrisse la sua *Epopeia*, trattato in sei libri, de' quali i primi quattro parlano dell'epopea in generale, il quinto contiene alcuni paralleli tra l'*Iliade*, l'*Odissea*, il *Furioso*, la *Gerusalemme* e il *Tancredi*, il sesto è una critica minuziosa della *Liberata*.

Del *Boemondo* di Giovan Mario Verdizzotti ci resta solo il primo canto, pubblicato nel 1607; non possiamo quindi farci un'idea di ciò che sarebbe riuscito il poema del bizzarro

Il Boemondo di Giovan Mario Verdizzotti.

prete veneziano, che fu discepolo di Tiziano, suo segretario per la corrispondenza coi sovrani, intagliatore in legno, autor fecondissimo, benché assai mediocre, di numerose opere in verso e in prosa, quasi tutte medite o perdute. Egli in certe sue lettere a Orazio Ariosto, pronipote del gran Ludovico, si vanta, ma a torto, di aver ispirato al Tasso il *Rinaldo* e di avergli data l'idea della *Gerusalemme*. Ammiratore entusiasta del divino Ariosto, il Verdizzotti, prendendo a cantar di Boemondo, « cavaliere lanciato per poppa (come si dice) dal Tasso, principe di gran fama e di gran valore e nostro italiano », voleva però che il suo poema, il cui soggetto doveva essere la conquista d'Antiochia compiuta da Boemondo prima che i Crociati giungessero a Gerusalemme, avesse rigorosa unità d'azione; ma resta a sapersi se, mentre dava a questo riguardo molti savi consigli all'amico Ariosto, ch'era intento a scrivere un suo poema, l'*Aljeo*, avrebbe saputo star ligio ai precetti de' quali era maestro e attenersi alla via che, nelle citate lettere, affermava di voler seguire.

Il Boemondo di Giovan Leone Semproni.

Di un *Boemondo* di Giuseppe Zampa, citato dal Crescimbeni, nulla posso dire; darò invece qualche notizia del poema dallo stesso titolo di Giovan Leone Semproni d'Urbino, stampato nel 1651. Tratta non già, com'era idea del Verdizzotti, della conquista d'Antiochia, ma della difesa di questa città contro Corbano, figlio del re di Persia, venuto troppo tardi per impedire che Boemondo s'impadronisse della città: e poiché l'azione, come quella del poema del Verdizzotti, si riferisce all'antefatto della *Liberata*, i personaggi tutti di questa vi son riprodotti coi caratteri medesimi, coi medesimi lineamenti onde li ritrasse la sicura mano di Torquato, sì che riuscì facile al poeta il presentarli, sebbene qualche volta, mosso dal desiderio di aggiungere alcunché di suo, per poco non li abbia sciupati. Così, nel descrivere la veneranda figura di Pietro l'Eremita, non delineata dal Tasso, sdrucciolo in un brutto secen- tismo, dicendo che gli cadea sul petto una « larga pioggia d'argento » (c. I, st. 31). Della coppia gentile d'Odoardo e Gildippo « amanti e sposi », si servi a scopi cortigiani: ché infatti essi, feriti in battaglia e raccolti da due demoni aventi l'aspetto di vecchi pescatori, vengono trasportati, l'uno in un sacro giardino, donde rapisce un magico giglio, l'altra all'isola del sole; e poi si ritrovano nel tempio dell'Eternità, ove vedono la discendenza dei Farnesi e donde tornano poi, entro una nube,

in Antiochia. Clorinda invola bensì da Antiochia la sacra lancia, ma con un tradimento, entrando sconosciuta nella città; il che pregiudica alquanto nell'opinione del lettore il carattere della virago. Al *Boemondo* del Semproni nuoce, come ai *Cinque canti* del Camilli, l'aver soggetto quasi eguale a quello della *Gerusalemme*, alla quale non può a meno di correre spontaneamente il pensiero per far qualche raffronto, a tutto danno, ben s'intende, del poema secentesco; il che non vuol dire che nel Semproni non siano alcuni tratti di buona poesia; ché anzi, in genere, meno spiccati sono in lui i difetti del tempo, e sarebbe ingiusto non riconoscergli vivezza di fantasia e facilità di verso. Ed è curioso notare che il poema di lui fu portato in campo con onore nelle controversie critiche che s'accesero a proposito dei *Lombardi alla prima Crociata* del Grossi; anzi un critico anonimo affermò, in quell'occasione, che il Semproni meritava di stare alla luce più che il Grossi medesimo.

In ordine allo svolgimento ciclico, adunque, il *Boemondo* del Semproni, la *Liberata* del Tasso e il *Tancredi* del Grandi costituiscono tre anelli successivi d'una medesima catena. Ma c'è un altro poema, cronologicamente anteriore a quelli del Grandi e del Semproni, che si riferisce alle gesta di Boemondo prima che assumesse la croce di Cristo: il *Palermo liberato* di Tommaso Balli, pubblicato nel 1612. Questo poema non si connette alla *Gerusalemme* se non in quanto narra le gesta di un eroe che s'illustrò poi anche nella santa impresa. Ha per soggetto la conquista di Palermo operata da Ruggero normanno nel 1072, conquista che determinò la completa ruina del dominio musulmano in Sicilia e che venne cantata anche da Mario Reitàni Spatafora nel suo *Rogiero* (1698) e da Giuseppe Munebria in un poema di cui fu stampato solo il canto settimo. Nel *Palermo liberato* Boemondo, fulmine di guerra, terribile ai nemici a guisa di « cometa, che sanguigno crin distende e gli alti re minaccia e infausta splende » (c. XII, st. 73), è l'eroe fatalmente destinato a dar la vittoria ai Normanni. Finch'egli, adirato come Achille, sta lungi dal campo, avverse volgono ai Fedeli le sorti; sorride loro propizia la fortuna, non appena ei ritorna.

Nessun rapporto, quanto alla materia, hanno con la *Liberata*, ma pur formano un unico ciclo con quelli fin qui annoverati, i poemi che trattano della conquista e distruzione di Gerusa-

Il
*Palermo
liberato* di
Tommaso
Balli.

Poemi
sulla di-
struzione
di Geru-
salemme.

lemme da parte del buon Tito, che, come cantò Dante (*Purg.*, c. XXI, vv. 82-85):

con l'aiuto
Del sommo Rege vendicò le fora,
Ond'uscì il sangue per Giuda venduto.

Peccato che della sua *Gerusalemme distrutta* il Marino non abbia scritto che un canto, il settimo, non potendosi da un così breve frammento arguire ciò che sarebbe riuscito l'intero poema. Una *Hierosolyma eversa* compose anche un critico, difensor del Marino, Giampietro D'Alessandro: nel 1600 uscirono alla luce otto canti intitolati *La destructione di Gerusalemme* di Francesco Potenzano, e nel 1630 il *Tito Vespasiano ovvero Gerusalemme desolata* di G. B. Lali. Inedito è il poema anonimo, la *Gerusalemme perduta*: ed una *Gerusalemme assicurata* scrisse G. B. Bertani, veneziano, fondatore dell'accademia dei Desuniti. L'Eritreo poi narra che Paolo Guidotti, uomo stravagante, pittore e scultore egregio, compose, ma non pubblicò, un poema in ottava rima intitolato *Gerusalemme distrutta*, contenente tanti versi quanti la *Liberata* del Tasso e con le medesime rime.

A codesto ciclo stesso si riconnettono, fino a un certo punto, i due poemi la *Croce racquistata* di Francesco Bracciolini e l'*Eracleide* di Gabriele Zinani, i quali trattano della guerra che Erachio fece contro i Persiani, riportando da prima una vittoria ad Issò nel 622 e distruggendo poi Ormìa, patria di Zoroastro, fino a che, vinta un'ultima battaglia presso le rovine di Ninive, saccheggiata la ricca Destegarda e pervenuto a Ctesifonte, riebbe dal figlio di Khosroe, re de' Persiani, il legno della croce, che solennemente trasportò a Gerusalemme.

La *Croce*
racquistata
di
Francesco
Brac-
ciolini.

La *Croce racquistata* è certo, tra i poemi del Seicento, dei più degni di stare accanto alla *Gerusalemme*; per ciò ne darò una breve analisi. Erachio, imperatore d'Oriente, già da cinque anni guerreggiava contro Cosdra per riaquistare la croce. Al cominciare del poema egli si trova fermo col suo esercito presso l'Eufrate, in attesa della primavera; giunta la quale, il campo si prepara alla partenza. Ma Idrausse demonio, mosso dall'ira, provoca uno straripamento dell'Eufrate, le cui acque inondano il campo cristiano. Niceto volge fervide preci al Signore, il quale per mezzo d'un angelo fa cessare la piena; ma Folastro, altro demonio, vedendo i Cristiani intenti a fabbricarsi armi, corre da Idrausse e lo stimola a sperimentar

la sua virtù ai danni de' Fedeli. I due demoni prendono quindi l'aspetto di Torquato e di Tifeo e, fingendo di venir da Bisanzio a chiedere soccorso contro i Persiani, si presentano all'imperatore, il quale rifiuta i chiesti aiuti dicendo la città valida a difendersi da sola. I due demoni chiedono allora di rimanere al campo, ove cominciano a spargere tra le turbe la discordia. Di qui una sommossa, della quale ben comprende Niceto l'origine, sì che cerca di sedarla narrando una visione notturna mandatagli da Dio a conforto de' Fedeli. Ma Folastro, sveltasi dal capo una serpe, l'avventa, come l'Aletto virgiliana, nel seno di Forestano, il quale, novello Argillano, ribella al duce supremo le milizie, cui questi, sopraggiungendo, riesce a pacificare. Arriva intanto, ambasciatore del papa, Artemio, al quale vanno incontro i più famosi guerrieri dell'esercito cristiano. Teodoro, fratello dell'imperatore, glieli addita esaltandone le gesta, come di solito si fa nell'immane rassegnazione delle milizie. Tra gli eroi è pure una coppia gentile di sposi, Alceste ed Elisa, di cui Teodoro narra le vicende: episodio svolto dal poeta molto leggiadramente con cara soavità di numeri, sì che codeste poche ottave, narranti un'appassionata storia d'amore, possono stare a paragone con le più belle del Tasso. Teodoro narra poi ad Artemio l'antefatto, finché si giunge al campo, ove Folastro teneva agitati gli animi, mentre su nel cielo S. Elena pregava fervidamente pe' Cristiani. L'Eterno dà alla santa uno scudo, ch'ella, scesa in terra, consegna ad Eraclio. Questo scudo è tale che infonde in chi l'adopra virtù di vincere ogni più difficile prova. I Cristiani muovono verso Seleucia e per via incontrano Volturmo, andato a spiare le mosse del nemico, delle cui milizie rende esatto conto, avendone visto la rassegna, che descrive. Ben altre notizie, però, desidera aver Calisiro, il quale chiede a Volturmo, copertamente, d'Alvida, la bella figlia di Cosdra, ch'egli ama riamato. Ma non permette a Calisiro di cullarsi ne' dolci sogni d'amore la battaglia che s'accende fierissima e volge favorevole ai Fedeli. L'Averno allora manda l'Inganno ad insidiar Niceto e i Cristiani, e a ridestar nel campo persiano gli animi scoraggiati. Dio d'altra parte invia ad Eraclio l'angelo Raffaele. L'Eremita è indotto da una falsa visione ad abbandonar la sua povera capanna e ad affidarsi, entro leggera barchetta, all'onde perigliose d'un fiume. Mentre naviga, una donzella si getta nel fiume, ed egli la salva: è Erinta, una virago del campo persiano, la quale, ferita da

Enarto, aveva acceso di sé costui ed altri cavalieri cristiani, per il che era stata allontanata da Eraclio e poi fatta prigioniera da Teodoro; ed essa, per salvarsi, s'era gettata nel fiume. Tratta a riva dall'Eremita, che la esorta a implorare aiuto dal vero Dio, essa, curando Batrano, campione de' Cristiani, s'innamora di lui. E di qui muove lo scioglimento dell'intreccio; ché il poema si chiude con le nozze d'Erinta e Batrano, celebrati, per finzione cortigiana, quali progenitori della stirpe medicea. Il filo si svolge attraverso azioni episodiche, quali la pazzia d'Elisa, che risanata finisce col farsi monaca, la fame e la peste nel campo de' Cristiani, la disperazione d'Alvida errante per le selve, la scoperta che fa Erinta d'esser figlia d'Eraclio e il suo battesimo, la conversione d'Alvida, il sopraggiungere dell'esercito indiano e così via, finché si giunge alla giornata decisiva, in cui Seleucia è presa e la croce riacquistata. La macchina, ossia l'ossatura di codesto poema presenta, per l'armonia e la buona disposizione delle parti, per lo svolgimento ed il legame degli episodi, e per la fusione ben riuscita dell'elemento epico col romanzesco, certa grandiosità di mole e maestà d'apparenze da non produrre impressione molto diversa da quella che su noi fa (parlo, s'intende, del complesso) la *Liberata*. Un medesimo ed altissimo concetto religioso informa i due poemi; uno stesso spirito di pietà ne costituisce il fondamento; un egual profumo d'arte vi spira per entro. E identico è l'apparato del mirabile e del sovrannaturale: l'inferno e il cielo che partecipano al gran dramma e ne avvolgono le fila; l'amore che scuote la sua face e ne lascia cadere intorno faville suscitatrici d'angosce e di strazi, di deliri e di morti; le arti magiche di qualche megera e dei demoni insidianti i Cristiani sotto forma di vecchi e di donzelle. Che se nella *Croce riacquistata* non trovi Armida, l'ammaliatrice che crea intorno a sé ed al suo vago un mondo incantevole di voluttà per dissolverlo poi in un attimo, quand'è abbandonata, sonvi però le etère allettatrici, ch'attirano a sé i naviganti e li uccidono, succhiando poi il sangue dalle fredde spoglie. De' personaggi, Eraclio non è che il pio Goffredo; se non che lo scudo celeste portatogli da S. Elena, e per virtù del quale nessuna impresa gli fallisce, non fa che sminuire ai nostri occhi (non a quelli del poeta, che credeva anzi di dargli così un'altezza ideale) la sua figura. Batrano, « il gran campione della romana Chiesa », corrisponde a Rinaldo: egli però

non è tenuto lontano dal teatro della guerra dalle seduzioni dell'amore, ma solo dall'invidia, per cagion della quale combatte lungi dal campo con Adamasto. E quando s'innamora, v'è indotto da ispirazione divina; nulla v'ha d'impuro, di lascivo, di molle nella sua passione; in lui manca insomma lo elemento profondamente umano, che rende sì ammirabile il carattere di Rinaldo. Così Erinta somiglia a Clorinda solo in parte, ch  , del resto, nella figura di lei   penetrato un soffio dell'anima d'Erminia. E ad Erminia fa riscontro molto fedelmente Alvida; la quale termina, al pari d'Erinta, col farsi cristiana, come il Tasso avrebbe voluto che terminasse Erminia. Altre rispondenze vi sono tra la *Croce acquistata* e la *Gerusalemme*; ma pi  ancora che ne' particolari, molti punti di contatto tra i due poemi si presentano nell'insieme; cos  lo stile del Bracciolini   modellato su quello del Tasso e, se si tolgono certe esuberanze, delle quali neppur la *Liberata* va scevra,   nel poeta pistoiese molta facilit  e scioltezza di verso, molta risonanza di numeri, molta armonia e dolcezza di rima e molta (forse troppa) spontaneit  di forma: tutti pregi esteriori, cui per  si deve anche aggiungere una certa perspicuit  di rappresentazione e leggiadria di pensiero. Ci  che manca al poema   il calore della passione e l'alto vero della poesia; al che si deve attribuire la dimenticanza, non del tutto meritata, in cui esso   caduto.

All'impresa d'Eracleio si riferisce pure l'*Eracleide* di Gabriele Zinani, venuta alla luce nel 1623. Non vi   per  tra i due poemi alcun punto di contatto, diverso essendo lo svolgimento generale, diversi gli episodi e i personaggi. Legittimo adunque   il vanto, che allo Zinani d  un suo difensore, d'aver cantato « questa materia con invenzioni tanto sue proprie, che non si rassomiglia a poeta veruno, non che al Bracciolini ». Invano per  il difensore medesimo s'adopera a dimostrare la superiorit  del suo autore sul Tasso. Neppure al Bracciolini pu  essere anteposto lo Zinani, il quale, se mostra certa abilit  nella condotta dello svolgimento e nell'intreccio degli episodi, non ha leggiadria di forma, non scorrevolezza di verseggiatura, non potenza di rappresentazione e di sentimento. Nelle figure de' personaggi   da osservare certa, dir  cos , dispersione degli elementi caratteristici, i quali, riuniti in singoli individui avrebbero dato a questi maggiore efficacia e rilievo. Vero   che seguendo tal metodo si corre il rischio di formare dei tipi con-

L'*Eracleide* di
Gabriele
Zinani.

venzionali, ma d'altra parte, facendo come lo Zinani, non attribuendo cioè ad ogni figura la nota sua distintiva, si creano, se così posso dire, dei *duplicati*, coi quali, per mancanza di contrasti, è impossibile dare all'azione drammatica quel movimento, ch'è la vita d'ogni opera d'arte.

La *Bulgheria* concertata del Bracciolini.

Al ciclo de' poemi trattanti la conquista di Gerusalemme o la ricuperazione della croce, va strettamente connesso quello delle epopee che cantano imprese di Cristiani contro popoli infedeli o eretici. La *Bulgheria convertita* (1637), poema cui Francesco Bracciolini attese quando già « sette lustri e sette » gli gravavano le spalle, narra di Trebelo, re de' Bulgari, che nell'anno 862, per opera di papa Niccolò I, si ridusse, scacciato Fozio, alla religione cattolica e, fattosi frate, lasciò il regno al figlio. Ma, essendo questi tornato all'eresia, Trebelo uscì dal chiostro, fece prigioniero il ribelle, l'accecò e, dato il regno al minor figlio Alberto, tornò umile monacello ai silenzi del chiostro. In codesto poema il Bracciolini seguì più da vicino in molti particolari il Tasso; ma un difetto è in esso capitale, la sovrabbondanza del mirabile, che soffoca l'azione umana.

La *Babilonia distrutta* di Scipione Errico.

La caduta dei califfi Abassidi per opera dei Tartari, a mezzo il secolo XIII, costituisce il fondo storico della *Babilonia distrutta* (1624) di Scipione Errico, poeta fecondissimo, il quale, fra altro, scrisse anche un poema *Della guerra troiana* (1640) e una *Iliade ovvero l'Achille innamorato* (1661), e fu insieme con l'Aleandri, con Niccola Villani, con Agostino Lampugnani, con Giovanni Capponi ed altri, uno de' più fervidi difensori dell'*Adone* del Marino contro le critiche dello Stigliani. Dell'aver scelto soggetto poco noto e dell'aver esaltato le gesta d'un popolo barbaro, si scusa l'Errico nell'*Allegoria*, dicendo che gli bastava « haver preso a lodare una guerra santa fatta da un principe christiano et a christiana pietà dirizzato »: ch'è infatti i Tartari professavano il cristianesimo. Si trattava dunque d'una guerra santa, non diversa da quella cantata dal Tasso, né parve all'Errico « maggior convenienza ... celebrar le guerre de' Tedeschi o Polacchi e non quelle de' Tartari ». La *Babilonia distrutta* (Babilonia non è che la città di Bagdad, come Mustace è il califfo Mostazem e Alone il duce de' Tartari Holagù o Haulanù) ci rivela nell'autore un seguace del Marino per la fioritura voluttuosa, per la sensualità molle della forma, per quel non so di passionato, ch'è caratteristico dell'*Adone*. Del resto l'Errico, quanto allo svolgimento, agli

episodi, a' personaggi, tenne l'occhio costantemente alla *Gerusalemme*.

Alla quarta crociata (1202-1204), ovvero a quella spedizione che di crociata ebbe il nome solamente, perocché, intrapresa per la liberazione di Gerusalemme, riuscì invece alla presa di Costantinopoli e alla fondazione dell'impero latino di Oriente con Baldovino imperatore, si riferiscono il *Dandolo* di Scipione Di Manzano, di cui uscirono alla luce nel 1594 solo i primi tre canti, l'*Enrico ovvero Bisantio acquistato* (1635) di Lucrezia Marinella e l'*Imperio vendicato* (i primi venti editi nel 1679; il tutto nel 1690) di Antonio Caraccio. Lucrezia Marinella, gentildonna veneziana autrice di varie opere in verso e in prosa, seppe mostrare che al sesso gentile fu concesso (com'ebbe a dire Luca Pastrovinchi in un suo sonetto in lode d'Isabella Andreini)

Poemi
sulla
quarta
crociata

Il cantar l'armi e i gloriosi eroi;
Ch'alto è lo spinto, se imbecille il sesso.

L'Enrico protagonista del poema è il doge Enrico Dandolo, il quale, benché nonagenario e quasi cieco, volle egli stesso condurre le milizie venete alla crociata. La poetessa si permise, per le esigenze dell'arte, di ringiovanire un poco il suo eroe; modificò anche, ove le parve opportuno, la storia; formò il poema « secondo li documenti di Aristotele », non allontanandosi « dagli insegnamenti d'Omero », e molto derivò da « i primi e veri fonti della poesia greca e latina ». Nel disegno generale ella riuscì abbastanza felicemente: contemperò con savia fusione l'elemento epico ed il cavalleresco; non diede soverchia parte al mirabile, né ricorse troppo spesso all'intervento della divinità così da toglier prestigio alla virtù degli eroi. La figura del protagonista non è idealizzata tanto da diventare un'astrazione: è un eroe fortissimo, ma non un dio terreno. Gli altri caratteri son tra loro piuttosto uniformi, ma non male disegnati. Finalmente dal poema della Marinella è affatto esclusa la parte sensuale e lasciva, ma non per ciò vi manca l'elemento patetico e sentimentale, in cui anzi riuscì a far della buona poesia.

L'*Imperio vendicato* di Antonio Caraccio differisce dall'*Enrico* per questo, che non narra l'impresa dalle sue origini, ma nei primi venti canti ci presenta i Crociati già stabiliti in Pera e Galata, dopo la prima resa di Costantinopoli e

il ristabilimento d'Isacco sul trono (1203), e abbraccia quindi, in questa sua prima metà, costituente, si può dire, un poema a sé, il periodo che va dalla deposizione d'Isacco e dalla morte di Alessio suo figlio alla seconda conquista di Bisanzio (1204), periodo omesso nell'*Enrico*, ove si fa che i Crociati prendano una sola volta Costantinopoli. L'altra parte del poema, che si riferisce a fatti posteriori alla seconda presa di Bisanzio, non trova naturalmente alcun riscontro nell'*Enrico*. E le due parti stan connesse tra loro mercé l'elemento romanzesco, che, intrecciandosi con le varie sue fila all'epico, fa sì che il poema abbia, nell'avvicinarsi degli episodi, una certa parvenza di unità. Perocché l'*Imperio vendicato* più che alla *Gerusalemme* è da ricollegarsi, per la struttura estrinseca, al *Furioso*, col quale ha in comune anche, fra l'altro, l'uso degli esordi morali e la frequente spezzatura degli episodi, che, se rende assai intricato l'intreccio, mostra d'altra parte l'abilità del poeta. Di più, l'elemento romanzesco soverchia addirittura l'epico, e tutta romanzesca è la seconda parte del poema. Alla figura del doge Dandolo il Caraccio non diede tanto rilievo, quanto Lucrezia Marinella; attribui invece maggiore importanza a Baldo vino, che fin del principio del poema vediamo eletto imperatore, sebbene si sappia che non lo fu se non dopo la presa di Bisanzio del 1204. L'eroe fatale è poi Bonifacio, il quale (cosa da osservare) si mantiene affatto estraneo agli amori. Manca nell'*Imperio vendicato* la lotta tra il cielo e l'inferno; angeli e demoni non intervengono nell'azione; il protagonista non sale al paradiso, né scende tra gl'inferi; non ci son maghe, che col fascino della bellezza allettino e facciano prigionieri gli eroi; v'è piuttosto, in tutto il poema, un senso allegorico-religioso che si manifesta nei nomi imposti agli attori del mirabile; l'elemento idillico e sensuale v'è trascurato del tutto, e nulla di particolare ha lo stile, che corre piano e corretto, ma privo di vigore e di colorito.

L'Ame-
deide del
Chi-
abrera.

Una pretesa spedizione di Amedeo V di Savoia, detto il grande, contro i Turchi minaccianti Rodi, ch'era de' cavalieri di S. Giovanni, celebra l'*Amedeide* di Gabriello Chiabrera. Lunghe fatiche spese il poeta savonese intorno a questo suo poema, sia per la propria incontentabilità d'artista fine e squisito, sia pel desiderio di soddisfare in tutto e per tutto i gusti di Carlo Emanuele I, al cui giudizio fin da principio il Chiabrera sottopose l'opera sua. Pensata fin dal 1582,

l'Amedeide non fu cominciata a comporre che verso il 1590 e solo trent'anni dopo usciva alla luce. In questo lungo periodo di elaborazione il Chiabrera non cessò di tormentare il suo poema con aggiunte e ritocchi continui, e di tal lavoro faticoso, che spesso lo costringeva a noiose trascrizioni, egli si mostrò qualche volta stanco e seccato. Nella genesi dell'*Amedeide* quattro sono i momenti notabili: una prima redazione risale al 1607 e di essa null'altro sappiamo di preciso se non che, presentata al duca, questi espresse il desiderio d'alcune aggiunte, che il poeta s'affrettò a fare; una seconda redazione del 1610 è rappresentata da un manoscritto della biblioteca Nazionale di Torino e reca il poema diviso in dodici libri o canti; a una terza redazione del 1617, in venti canti, il poema giunse dopo esser cresciuto da dodici a quindici e poi a diciotto; e finalmente una quarta redazione è rappresentata dalla stampa del 1620, in canti ventitrè. La terza redazione ci è conservata da un altro manoscritto della Nazionale torinese, che ha correzioni e varianti di pugno probabilmente dello stesso Carlo Emanuele, il quale, non contento di aver rivisto lui il poema, lo diede da giudicare a un gentiluomo francese della sua corte, Onorato D'Urfè. Questi il 14 dicembre 1618 presentava al duca il suo *Jugement sur l'Amedeide*, ch'è una critica minuziosa, spesso pedante, ma non priva d'acutezza. Nel 1654 poi, quasi non bastasse, Benedetto Guasco pubblicavà la così detta *Amedeide minore*, cioè il poema ridotto in soli dieci canti, « quale (dice una dichiarazione dell'editore) l'autore la compose dapprima e vivendo volle che appunto si stampasse ». Queste parole farebbero credere che *l'Amedeide minore* rappresenti una delle redazioni anteriori a quella del 1620, ma la conformità che essa ha con quest'ultima, per ciò che s'attiene alla dizione, ce la fa ritenere posteriore al 1620, dacché una delle caratteristiche de' mutamenti recati dal Chiabrera al poema nelle varie redazioni è il perfezionamento della lingua e dello stile, mentre tal perfezionamento non s'avverte affatto nell'*Amedeide* del 1620 rispetto a quella del 1654. Certo è tuttavia che, nel ridurre a minor mole il suo poema, il Chiabrera tolse tutte quelle parti che aveva man mano aggiunte allo schema primitivo, tornando così, press'a poco, al punto donde aveva preso le mosse: esempio e documento notevole di quanto possa l'incontentabilità di un artista. Perocché non è a credere che tutti i mutamenti recati al poema siano stati suggeriti dal duca o sempre

consigliati, come furono talvolta, da scrupoli religiosi o dal timore d'incorrere nelle censure della Inquisizione. Del resto, nella lenta elaborazione cui l'*Amedeide* andò soggetta, rimasero inalterate le linee più salienti del disegno primitivo e il poeta si limitò o ad inserire episodi o a dar maggiore sviluppo a qualche particolare o a mutar l'ordine della materia o più spesso a correggere l'elocuzione, a perfezionare i concetti, a illeggiadrire lo stile. La parte sostanziale, dissi, non venne punto alterata; ma, in verità, essa è cosa ben meschina, e si capisce come il poeta abbia sentito il bisogno di rimpolparla con episodi che troppo spesso non hanno uno stretto legame con l'azione principale. Amedeo è spinto da fiera tempesta all'isola di Scio: quivi gli si presenta in sogno un messo divino, che lo ammonisce a non starsene neghittoso e gli svela i superni voleri. Amedeo allestisce una barchetta, la quale, guidata dall'angelo che siede a poppa invisibile, lo porta a Rodi, ove, non appena è giunto, s'accende battaglia tra Cristiani e Infedeli. Amedeo, avute da Dio armi che lo rendono invulnerabile, fa strage de' nemici, i quali si danno alla fuga. Invano Anacarsi, la solita virago, innamoratasi di lui tenta trarlo a sé con le lusinghe e i vezzi: egli non cede e, venuto finalmente a singolar tenzone con Ottomano, lo uccide. Così il poema sarebbe finito: ma il Chiabrera volle allungarlo (sempre nella redazione del 1620) d'altri due canti per dar luogo ai lamenti di Sultana sul corpo d'Ottomano e narrare le imprese gloriose di Emanuele Filiberto e di Carlo Emanuele, predette ad Amedeo da S. Giovanni Battista. Il Chiabrera non dimostra, per dire il vero, molta attitudine all'epopea; i pregi dello stile e dell'elocuzione non valgono a compensare la deficienza del disegno, la poca abilità della tessitura, la freddezza de' caratteri. L'ingegno del savonese non era fatto per ideare figure d'eroi e d'eroine. In Amedeo si fondono, perdendo ogni loro vitalità, Goffredo, Rinaldo, Tancredi. Anacarsi, finché insensibile all'amore vive tra l'armi, somiglia a Camilla e a Clorinda; quando poi s'innamora d'Amedeo all'improvviso, mentre sta per ucciderlo, e, senza che in lei avvenga alcuna lotta d'affetti, senza che la natura sua di virago accenni a ribellarsi alla novella passione, tenta di sedurre l'eroe, allora diventa, di punto in bianco, un'altra Armida; ma il buono e il meglio è di Camilla e di Clorinda e d'Armida va, tra le mani del Chiabrera, perduto. Troppo grave

per la leggiadra fantasia del poeta anacreontico era il pondo dell'epopea; il dar fiato alla tromba epica era ben altra cosa che il toccar con agile mano le delicate corde della cetra amorosa.

Le lunghe lotte sostenute da Giorgio Castriotto detto lo Scanderbeg contro i Turchi, non mancarono di allettare i nostri secentisti, dei quali non possiamo dire davvero che non abbiano saputo scovar fuori un gran numero di soggetti, non sempre, in verità, *poemizzabili*, ma pur qualche volta nobili e degnissimi, se non di poema, di storia. Margherita Sarrocchi scrisse appunto una *Scanderbeide*, di cui la prima edizione del 1606 contiene soli nove canti, un riassunto del tredicesimo e una parte del quattordicesimo, mentre un'edizione posteriore, del 1623, dà il poema intero in ventitrè canti. Della Sarrocchi è noto ch'ebbe aspri dibattiti col Marino, « quem illa » afferma l'Eritreo, « ut fama erat, alio amore dilexerat atque platonico ». Donna d'ingegno assai pronto, « dottissima in tutte le scienze », appena quindicenne osò indirizzare al Tasso un sonetto, che il gran poeta giudicò « profumato » ed onorò di risposta. Aldo Manuzio il giovane e il Tassoni l'ebbero a lodare come valente poetessa; Galileo Galilei le fu amico, tenne con lei assidua corrispondenza, e la conobbe di persona a Roma, ov'ella, napoletana di nascita, viveva, tenendo nella propria casa geniali convegni di dotti e di letterati. È curioso anzi vedere codesta poetessa difendere la verità delle scoperte galileiane, sottoporre il proprio poema al gran filosofo perchè lo rivegga, e nel poema stesso trattar « de' cieli, delle intelligenze, di astrologia, d'uno studio di cose naturali molto curioso, posto et esplicato tutto opportunamente et poeticamente con chiarezza, grandezza et diletto assai ». Del resto la *Scanderbeide* della Sarrocchi non è gran cosa, benché l'Arrotato Accademico Raffrontato nel presentarne a' lettori i primi nove canti e nel dar notizia dei rimanenti, nei quali « ci sono assalti, sortite, battaglie navali et campali, rese più pellegrine con gli abbattimenti degli elefanti . . .; molte orationi in diversi generi, più incanti finti in varî modi, discriptioni di diverse bellezze, di fame, di giuochi, di viaggi, ecc. »: abbia avuto il coraggio d'affermare che una tempesta marittima vi si trova rappresentata così al vivo, « che per quanto dicono tutti non è inferiore alle migliori che si trovino scritte in qualsivoglia idioma »!

La *Scanderbeide* di Margherita Sarrocchi.

Poemi
tutta con-
quista di
Granata.

Ma nel ciclo delle imprese contro popoli infedeli, due avvenimenti meritano, dopo le Crociate, il primo luogo: la presa di Granata e la battaglia di Lepanto; e l'una e l'altra ebbero nel Seicento le loro epopee. È inutile ch'io faccia rilevare la importanza grandissima ch'ebbe la cacciata de' Mori dalla Spagna: il cantarla era celebrare non solamente un'impresa nazionale, ma una lotta combattuta in nome della fede contro quegli stessi nemici, ai quali Goffredo aveva strappato di mano il Santo Sepolcro. Ridolfo Arlotti, segretario del card. Alessandro d'Este e poeta non spregevole, prese a trattar questo argomento, ma l'opera sua rimase imperfetta. Anche Scipione Errico scrisse, ma non diede alla luce, un poema su questo medesimo soggetto, e un altro ne pubblicò nel 1613, al dir del Quadrio, Onofrio degli Onofri. Ma solo il Graziani riuscì con fortuna nella trattazione del nobile soggetto. Girolamo Graziani occupò nella corte di Modena, ai tempi di Francesco I e de' suoi successori, il posto prima tenuto da Fulvio Testi. Poeta cortigiano, seguì l'esempio dell'Ariosto e del Tasso, nonché del proprio predecessore, il quale aveva tentato più volte l'epopea senza riuscir però mai nella prova. Ingegno molto precoce, egli cominciò a poetar giovanissimo e s'acquistò gran nome tra' contemporanei; e il Testi, alludendo al poema del Graziani, che non era ancora venuto alla luce (il *Conquistò di Granata* fu pubblicato nel 1650), scriveva:

Già par che'l pio Buglion l'alta ventura
De la tua penna al gran Fernando invidi,
Mentre a Gerusalem gli applausi e i gridi
Nel teatro toscan Granata oscura.

Senza dubbio codesta è una delle solite esagerazioni comuni ai poeti del Seicento; tuttavia è giusto anche dire che il *Conquistò di Granata* può star degnamente a fianco della *Libertà* ed è con la *Croce racquistata* uno de' pochissimi poemi del secolo XVII che anch'oggi si possano leggere con qualche piacere. Lasciando pur da parte l'importanza religiosa del tema, dacchè lo spirito di religione si limita alla sola superficie, nè sotto v'ha l'entusiasmo vero e sentito della fede: il poema del Graziani regge senza troppo sfigurare ad un confronto con la *Gerusalemme* per l'abilità ond'è svolta l'azione e per i pregi dello stile. E nella poesia del Graziani una soavità di numeri ch'alletta dolcemente l'orecchio: nè vi manca il colorito e la efficacia della rappresentazione, nè il calore e la spontaneità

dell'immagine. Sonvi dei tratti ch'hanno intonazione quasi leopardiana, ed è molto probabile che appunto dal *Conquistador di Granata* il Leopardi abbia derivato non pure i nomi di Elvira e Consalvo, ma eziandio qualche cosa di più che il semplice tema fondamentale del suo *Consalvo*. Il Graziani non trascende quasi mai a metafore strane, ad espressioni barocche, ad artifizi ridevoli: ha pura la lingua; tratta bene l'ottava; la rima gli viene spontanea; ha insomma qualità egregie di facile ed elegante verseggiatore, ed il suo poema gli sarebbe riuscito degno veramente del nome d'eroico, se egli non avesse dato uno sviluppo soverchio alla parte romanzesca. La quale poggia tutta su d'un artificio comunissimo nelle commedie del Cinquecento e da queste passato nelle commedie, nelle tragedie e ne' melodrammi del secolo XVII: il travestimento de' personaggi, che dà poi luogo a una inaspettata e mirabile *agnizione*. A vincere l'incanto che rende inespugnabile Granata, non giova il valor di Ferrando (Ferdinando il cattolico), non la spada fatale concessagli da Dio, non le preghiere e le visioni d'Isabella: l'eroe predestinato a compier tale impresa è Ernando, il quale, mentre Ferrando combatte i Mori, se ne sta alla corte di Baudele, re di Granata, e inconscio della propria origine e dell'alta missione cui è riserbato, si strugge nell'amore di Elvira, figlia del re, presso la quale è riuscito ad acconciarsi in qualità di ancella sotto mentite spoglie. Come si vede, abbiain qui qualche cosa di simile al travestimento d'Achille in Sciro. Ma Elvira ama Consalvo, figlio d'Armante d'Aghilar, e, non sapendo domar la violenta passione, gli manda, nunzia del proprio amore, Zoraide, sotto le cui spoglie si cela lo stesso Ernando. Consalvo però ha giurato fede a Rosalba; e così le fila dell'intreccio sono pronte ad avvilupparsi. Rosalba vien rapita da un corsaro e la si crede morta; ma torna in scena sotto le vesti d'un giovanetto, Armindo. Ora, un bel giorno, Consalvo e l'amico suo Ordauro, Ernando, Elvira, Rosalba (cioè Armindo) e Darassa, amante d'Armindo, vengono fatti contemporaneamente prigionieri da' corsari. Per volere del demonio Idragorre la nave che porta i prigionieri è spinta verso lo scoglio ove abita il mago Alehindo. Questi dà in custodia a sua figlia Arezia le tre donzelle, e all'altra figlia Belsirena i tre guerrieri. Consalvo dalla sua prigione ode la voce di una donna che narra ad un altro prigioniero la storia delle proprie sventure; così viene a conoscere che Armindo altri non

è che Rosalba. Liberati dal carcere per opera di Arezia, i prigionieri s'imbarcano per tornare in Granata; Consalvo durante il viaggio, trova entro una nave di corsari il padre Armonte, gli chiede in isposa Rosalba, della quale si viene a scoprire ch'è sorella d'Ernando, mentre, per rivelazione d'Ordauro, Armonte riconosce in Elvira una propria figlia creduta morta e stata allevata alla corte di Baudete come figliuola di costui. Armonte stringe al seno i figli e unisce quindi Elvira ed Ernando benedicendoli sposi. Un eremita che trovasi presente a codesta ricognizione, acceso da spirito profetico, rivela il futuro annunziando che Consalvo, vinti i Mori, libererà Samo e Corfù, e che il re di Spagna lo manderà a liberare il regno di Napoli dai Francesi, cacciati i quali sarà assicurato il dominio in Italia al gran Ferrando. Intanto, all'isola ove tutti costoro, diretti alla volta di Spagna, si sono fermati per attendere la bonaccia, giunge Cristoforo Colombo, il quale narra la scoperta da lui fatta del nuovo mondo. In tal maniera molto abilmente il poeta è riuscito a inserire quest'altro elemento divenuto, come dirò, convenzionale nell'epopea del Seicento, rinnovandolo però in forma viva ed efficace. A questa, ch'è la trama romanzesca del poema, s'intrecciano altri episodi, notevole quello degli amori di Silvera, la donna guerriera del campo cristiano, figlia d'Armonte, con Osmينو pagano, il quale da ultimo muore per mano dell'amata. L'elemento eroico è invero molto abilmente connesso al romanzesco: le solite descrizioni di battaglie e duelli non riescono stucchevoli, perché opportunamente intranezzate dagli episodi; l'orditura insomma del poema è assai bene condotta, e se non fosse quel non so che di melodrammatico che, come ho detto, sta a base dell'intreccio, nulla forse avrebbe il *Conquistato di Granata* da invidiare, quanto a struttura, alla *Gerusalemme*. Dalla quale del resto il Graziani derivò non poco, senza che per ciò possa essere tacciato di servile imitazione; ché anzi molto fece pur da sé, e anche là ove prese d'altronde l'ispirazione, come, per esempio, nelle figure de' suoi personaggi, seppe mettere qualche cosa, o nella sostanza o nella forma, d'individuale.

Poemi
nella bat-
taglia di
Lepanto.

Non meno importante della conquista di Granata fu la battaglia di Lepanto; e quanta poesia sforga dai fatti del 7 ottobre 1571! Ma invano una scintilla di quella poesia cercheresti per entro alla miriade di canzoni, sonetti, capitoli, stanze, cantici, lamenti, terzine, epigrammi, elegie, laudi, pro-

fezie, madrigali, barzellette, e tanto meno ne' poemi epici, che quella vittoria celebrarono. Tutto quanto ha d'eroico quel grande avvenimento s'immiserì nella trivialità di meschine epopee. Danese Cattaneo, colui che in Venezia animò il Tasso alla composizione della *Gerusalemme*, non scrisse, d'un suo poema sulla *Vittoria navale*, altro che il principio. A Francesco Bolognetti appartengono tre libri in ottava rima della *Cristiana vittoria marittima ottenuta ai tempi di Pic V. Ferrante Carraffa* diede alla luce l'*Austria, dove si contiene la vittoria della santa lega all'Echinadi dell'anno 1571*, e Francesco da Terranova, in dodici canti, la *Vittoria navale*. Dello stesso tempo (1582) sono la *Vittoria della lega* di Tommaso Costo e il *Marte* di Vincenzo Metello, nel quale ultimo poemetto i fatti storici sono adombrati sotto le fantasie pagane, e la guerra famosa di Cipro (1569) e la battaglia di Lepanto e gli avvenimenti successivi fino a quasi il 1582 sono « sotto bellissime favole et inventioni narrati ». Un Scipione Carignano scriveva la *Felice vittoria*, e più tardi davano alle stampe i loro poemi su questo medesimo soggetto e col titolo la *Vittoria navale*. Ottavio Tronsarelli e Guidobaldo Benamati. Quest'ultimo nel suo poema, che uscì alla luce nel 1646 (i primi tre libri eran già stati pubblicati nel 1622), mise insieme nientemeno che trentadue libri, ma solo ne' tre ultimi parlò della battaglia, svolgendo nei precedenti azioni romanzesche, che avrebbero potuto in qualsivoglia altro poema essere inserite. Così, dopo che Giovanni d'Austria ha raccolti nel porto di Messina gli alleati e, ricevuto da un messaggero del papa il sacro vessillo, vien rapito in estasi al cielo, il poeta, ci presenta una donzella, Geltrude, che vestita da uomo col nome d'Isnardo s'imbarca per trovare tra l'armi la morte, credendo ucciso il proprio amante, il quale invece (si affretta ad avvertire l'autore, togliendo ogni interesse all'intreccio) è vivo. E qui una lunga serie d'avventure che con la battaglia di Lepanto non hanno nulla che vedere. Né superiore in pregio è il poema (1633) di Ottavio Tronsarelli, il quale narra le avventure de' guerrieri cristiani erranti per varie isole, e il loro arrivo a Corfù, dove si danno alle delizie e agli ozi e donde finalmente muovono contro il Turco. Vinto questo, « nella nave di don Giovanni, che nel mezzo delle acque in tempio mirabilmente cangiasi, entrano i Christiani, di sì memorabil vittoria ringratiano Dio e vi appendono le superbe spoglie degli empj ».

*Bona
espugna-
ta* di
Vincenzo
Piazza.

Un'altra vittoria, riportata dall'armi cristiane sopra i Turchi, in sul principio del secolo XVII, offerse argomento al poema di Vincenzo Piazza, *Bona espugnata* (1694). L'avvenimento cantato dal poeta è l'espugnazione di Bona in Africa, operata dai cavalieri pisani di S. Stefano nel 1607, e celebrata anche dal Chiabrera in un'ode. Il poema del Piazza è molto bene proporzionato nella sua struttura, castigato nella forma, non rimpinzato soverchiamente d'episodi, e abbastanza interessante; non ha stile gonfio, e buona n'è la lingua; qualche personaggio è disegnato con certa maestria e ben ritratte sono alcune situazioni.

Poemi
su fatti
contempo-
ranei.

De' poemi che celebrano la battaglia di Lepanto alcuni, come abbiamo visto, risalgono al tempo del famoso avvenimento. Questi potrebbero essere compresi anche in un altro ciclo, nel ciclo cioè di quei poemi, i cui autori furono contemporanei ai fatti che presero a cantare. A tal novero appartengono, per esempio, le *Guerre di Piemonte* di Raffaello Toscano, la *Nuova impresa di Ferrara* di G. Domenico Nizzolii, della fine del Cinquecento; e, del Seicento, l'*Honorata giostra* di Lodovico Grota, il *Palladio* di Carlo Bocchineri, l'*Historia in ottava rima* sull'assedio di Vercelli del 1616, la *Vercelli espugnata* di Pompilio Regnoni, che tratta dello stesso assedio, l'*Enrico* del Malmignati, la *Elezione d'Urbano VIII* del Bracciolini, la *Roccella espugnata* dello stesso, la *Briglia del furore* di Alessandro Cassola, la *Vienna difesa* di Giuniano Pierellio, la *Sacra lega* di Marco Rossetti e altri. Ma anche qui abbiamo ben poco da scegliere. Dell'*Enrico ovvero Francia conquistata* di Giulio Malmignati è argomento l'ultimo periodo delle guerre religiose di Francia, nel quale campeggia la grande figura di Enrico IV. E questi è il protagonista: per lui si commuovono e cielo e inferno; Dio lo protegge, quantunque eretico e scomunicato, perchè nell'abisso del suo eterno consiglio ha stabilito che la conversione di lui debba essere il coronamento lieto di una triste vicenda di guerre e di eccidi. Non ebbe codesto poema rinomanza e voga neppure al suo tempo, un po' perchè agli Spagnuoli dominanti in Italia doveva spiacere l'esultazione dell'armi francesi e l'audace invito, che nella dedica il poeta faceva a Luigi XIII, « a dar d'Italia a gli fieri essiglio », e un po' per lo stile stentato e barocco, la lingua deturpata da idiotismi, la frase molte volte scorretta, la povertà degli episodi, la nessuna genialità dei

caratteri. Eppure un Voltaire vi trovò qualche parte non spregevole affatto, anzi degna di essere riprodotta, e ne trasse per la sua *Henriade* certe invenzioni, di cui il Malmignati non aveva saputo profittare, ma che virtualmente contenevano i germi d'un'alta poesia. Il che dimostra come pur nelle opere meno perfette non sempre manchi il lato buono per chi sappia apprezzarlo e giovarsene.

All'*Enrico* potrebbe servir d'epilogo il c. I del *Palladio* di Carlo Bocchinieri, poemetto del quale gli altri tre canti contengono « l'origine della stirpe della serenissima casa de' Medici, il natale del gran principe della Toscana, la loro misteriosa insegna delle sei palle... ». Nel detto primo canto si narra la tragica fine d'Enrico IV, s'inveisce contro l'omicida e s'invoca su di lui il fulmine divino.

A celebrare un altro avvenimento della storia francese, la presa della Roccella, avvenuta nel 1629, è consacrato il poema di Francesco Bracciolini la *Roccella espugnata*. Ne è protagonista Armando du Plessis, duca di Richelieu, il quale non morì che nel 1642. Dovette essere composta in pochi mesi, appena caduta in mano del Richelieu la fortezza degli Ugonotti, tanto è vero che il poeta ne pubblicò soli quindici canti, riserbandosi di dar fuor più tardi gli altri cinque. Né il compito era facile: come mai infatti (e tale osservazione si può ripetere per tutti i poemi di simil genere) cantare in forma epica e rivestir del mirabile un avvenimento di cui tutti potevano conoscere i precisi particolari? Eppure il Bracciolini seppe mettere insieme un vero poema epico, fatto secondo tutte le regole, col suo soprannaturale, co' suoi episodi, con le sue arti demoniache, benché si fosse proposto di attenersi il più possibile, alla storia, ché « bello è più, quant'è più nudo. il vero » (c. I, st. I). Vero è che molte parti tradiscono la fretta, specialmente alcuni episodi, ch'hanno tutta l'aria d'essere stati inseriti solo per allungar l'opera. Del resto ben disegnate sono alcune figure, né fan difetto la facilità e dolcezza dello stile e l'armonia del verso.

Di genere tutt'affatto differente è un altro poema pur d'argomento contemporaneo, l'*Elezion d'Urbano VIII* dello stesso Bracciolini. Qui, lasciata da banda la storia, il poeta pistoiese, volendo farsi onore presso il papa con qualche cosa di nuovo e al tempo stesso d'utile, ideò un grande contrasto tra le Virtù e i Vizi, quelle divise in sette schiere sotto la guida della Verità, al-

fiere la Certezza, questi capitanati dalla Bugia, alfiere il Sospetto. La guerra naturalmente finisce con la sconfitta dei Vizi e con la conseguente elezione, da essi contrastata, di Urbano, e dà luogo a un gran numero d'episodi e d'incidenti, nei quali è in giuoco una folla di personificazioni, non pur di vizi e di virtù, ma di sentimenti dell'animo, di fenomeni naturali, di attributi divini: una nuova mitologia, insomma, a riscaldare e vivificar la quale mancò nel Bracciolini il vigore della ispirazione.

Alla storia dell'assedio onde fu cinta Alessandria da Francesco II duca di Modena, nel 1657, molto s'attenne Alessandro Tassola nel suo poemetto la *Briglia del furore*; sei canti meschinissimi, de' quali i tre ultimi svolgono un episodio amoroso: Doralba, donzella guerriera, è amata da Ascanio e da Alderico; ma la cosa finisce in un modo semplicissimo: i due rivali muoiono e la vergine si fa monaca!

Agli estremi anni del Seicento giungiamo con la *Sacra lega* di Marco Rossetti. Soggetto del poema è un grande avvenimento contemporaneo, la guerra combattuta dall'Austria contro il Turco, guerra di cui l'episodio più noto, che fu celebrato in tante canzoni, fu la difesa di Vienna sostenuta da Carlo di Lorena e da Giovanni Sobieski. Nel suo poema, ch'è dedicato alla repubblica di Venezia, il Rossetti ebbe cura di far risaltare la parte notevolissima che in quella guerra ebbero i Veneziani; e però prese le mosse dalle operazioni di Francesco Morosini intorno a Candia, e le gesta tutte del valoroso duce veneto volle narrare diffusamente; al qual proposito è da notare che tre anni prima della *Sacra lega* (1693) era uscito alla luce un *applauso poetico*, in sedici canti, di Giov. Antonio Carrara Bora, cioè il *Morosini avere la Morea conquistata*. Ma nè l'uno nè l'altro di questi due poemi è degno de' fatti gloriosi che celebra.

Anche le origini, per lo più favolose, delle nostre città e le lotte sostenute dagli Italiani contro gli stranieri invasori offressero ampia materia a più d'un poema eroico. Così alla fondazione di Fiesole per opera di Totila e alle conseguenti lotte tra i cittadini di questa e i cittadini della distrutta Firenze si riferisce la *Firenze* (1615) di Gabriello Chiabrera, il cui soggetto è tratto dalla *Cronica* del Villani, e l'intendimento è d'esaltare le origini della casa medicea. Ebbi già a notare la poca attitudine del Chiabrera all'epopea: ne abbiamo un'altra prova in questa sua *Firenze*, ove quel Cosmo, capo-

Poemi
sulle ori-
gini e le
lotte delle
città
italiane.

stipite de' Medici, del quale egli volle fare un eroe, diventa in qualche punto quasi un attor da melodramma, come là dove, per uccidere il suo gran nemico Feralmo, si maschera travestendosi da amazzone, e, compiuta l'uccisione, vien protetto da S. Zanobi contro i Fiesolani che gli si accalcano intorno. Di più il Chiabrera volle evitare quanto avesse pur l'ombra del sensualismo ed elevarsi alla purezza quasi mistica di una poesia ideale e religiosa: di qui la freddezza convenzionale nelle parti amorose e la preponderanza dell'azione divina sulla umana. Composto da prima in ottave e diviso in nove canti, il poema del Chiabrera subì in appresso varie e non lievi modificazioni, come l'*Amedeide*. Nell'edizione del 1628, il poema non è più in ottave, ma in endecasillabi a rima libera (*selve*) e in quindici canti. Ma neppur codesta fu la forma definitiva: ché infatti il poema uscì poi di nuovo (1637), ridotto a soli dieci canti sempre in *selve*. Le modificazioni sono nel rifacimento affatto superficiali: il poeta non fece che mutar qualche parola ed inserir nuovi versi non sempre necessari. Alcuni miglioramenti tuttavia, quanto alla sostanza, egli introdusse nella seconda stesura: tolse qualche episodio inutile, qualche altro sviluppò un po' più e sopra tutto limitò l'azione del soprannaturale con vantaggio non lieve del protagonista.

Un altro episodio delle lotte leggendarie combattute tra le due città dell'Arno e del Mugnone forma il soggetto della *Fiesole distrutta* (1619) di Giandomenico Peri; la quale narra come, distrutta Fiesole la superba, sorgesse, non lungi, per opera di Cesare, Firenze, gemma dell'Etruria. Degno d'essere rammentato è il poema del Peri, perché opera d'un rozzo villano, che, avuto da natura il genio della poesia, attese con fervido amore, senza abbandonar mai le cure gravi de' campi, alle muse e die' mano ad opere degne d'ammirazione per la facilità del verseggiare, per la grazia tutta toscana della forma e per certo sapore d'improvvisazione popolare, che riesce dilettevole, anche se non appaga tutte le severe esigenze dell'arte. Nato in Arcidosso, castello del Montamiata, visse il Peri poverissimo. Avido di leggere, avuti tra mano l'Ariosto e il Tasso, se ne innamorò sì da sentirsi tratto ad imitarli in opere di maggior lena che non fossero gli strambotti e i rispetti che, all'uso de' contadini toscani, improvvisava fanciulletto. Si diede a scrivere egloghe e favole pastorali, che faceva rappresentare dai suoi amici, e tanto rapidamente componeva, che gli

La *Fiesole*
distrutta
di
G. D. Peri

amanuensi a stento poteano tenergli dietro. Compose un'azione scenica sulla lotta tra gli angeli e i demoni e la fece rappresentare dinanzi al Granduca, andato nel 1613 nel Montamiata. Tratto a forza in Firenze e presentato al Granduca, nel suo abito contadinesco, da Giambattista Strozzi, null'altra grazia chiese al principe se non che gli desse ogni anno tanto frumento quanto bastasse alla sua famiglia. Ed altra volta, avendolo monsignor Ciampoli invitato a Roma, si partì dall'eterna città tutto sdegnato del soverchio lusso che vi regnava. Tra le sue opere, oltre al poema di cui qui parliamo, altri due son da rammentare: il *Mondo desolato* d'argomento sacro, e la *Rotta navale*. Nella *Fiesole distrutta* va notato l'eccessivo uso del mirabile e il continuo succedersi di eroi che cadono l'un dopo l'altro vittime d'incanti; il che tradisce la fantasia d'un popolano, che di simili maraviglie si compiaceva. D'altra parte però è rispettata l'unità d'azione e gli episodi sono ben connessi tra loro. Le figure degli eroi son tolte di peso dall'Ariosto e dal Tasso; viva e spigliata, se non sempre corretta, è la forma; il verso facile e disinvolta l'ottava.

Venezia
edificata
di Giulio
Strozzi.

Le origini di Venezia canta il poema di Giulio Strozzi *Venezia edificata* (1624). Esso rappresenta una delle ultime forme assunte dalla leggenda d'Attila, che fiorita da prima rigogliosa nella poesia ingenua e nella tradizione del volgo, finì poi coll'esaurirsi in opere d'arte, quali, oltre al poema dello Strozzi, il *Foresto* del Chiabrera, l'*Aquila distrutta* di Belmonte Cagnoli e l'*Attila* del Corneille. Lo Strozzi veramente non de-crisse proprio la fondazione di Venezia, ch  anzi ei presenta codesta citt  come edificata da nove lustri e avente ormai un senato e tribuni ed altri magistrati. Di pi  egli fals  la storia imaginando che Attila sia venuto in Italia due volte, indotto alla seconda discesa dall'essersi Valentiniano imperatore rifiutato di concedergli la mano della sorella Onoria, stata a lui dianzi promessa in isposa; mentre si sa che per tale ripulsa egli invase la Francia, e che di l  pass  poi in Italia, ove n  era stato prima, n  in appresso ebbe a tornare giammai. E pi  la vita dei Veneziani   descritta qual'era a' tempi del poeta: Venere, fabbricatosi uno splendido palazzo nell'isola di S. Giorgio, vi tiene delle vere e proprie accademie, ove gli amanti seduti in cerchio si narrano le novit  del giorno e giocano a carte e cantano o recitano commedie e danzano. Molto sviluppato nel poema dello Strozzi   l'elemento sensuale, ch  « i

vezzi e le lascivie non sono materie troppo ricercate dagli eroici componimenti, ma dove ho potuto (scrive lo Strozzi) dar nell'humore del secolo, mi sono leggierramente allontanato dalla indiscreta severità delle leggi, conoscendo che bisogna zoppicar col senso, chi vuole star bene con gli uomini ». Così la sua Irene è niente più che una cortigiana, che fa ammattire i giovani e promette e nega e si sdegna e sospira e piange, ma non diviene mai, come Armida, schiava d'amore; Candace, che da taluno fu paragonata a Clorinda, tiene invece, in parte, d'Armida, specie quando co' vezzi lascivi tenta sedurre Attila. E di civetteria e di lascivia peccano anche le altre donne, Onoria, Rodicilla, Ippalca; solo Renea presenta un carattere nobile e puro, e somiglia ad Erminia. Del resto il poema dello Strozzi non parmi del tutto spregevole; buona è la tessitura, bene proporzionate tra loro le varie parti; l'elemento epico e il cavalleresco si bilanciano, gli episodi sono ben connessi all'azione principale. Felicemente tratteggiata è la figura di Attila, la quale, pur rimanendo quella d'un re ferocissimo, che « gode della sua ferità » e « accompagna col premio e con la lode chi dimostra la crudeltà maggiore » e « stima più prode il cavaliere più spietato » e « tien più caro chi è più crudo »; fu resa dallo Strozzi un po' più regolare e conforme alla storia, la quale insegna che il re degli Unni fu, piuttosto che un mostro, come lo dipinge la tradizione popolare, un guerriero fierissimo e un negoziatore politico assai destro. Riguardo alle qualità esteriori, la forma è, tenuto conto de' tempi, buona il più delle volte, l'ottava ha struttura armoniosa ed elegante, facile è la rima, abbastanza garbata la lingua, né sono molto frequenti le solite esagerazioni e i soliti strani artifizi. Nello Strozzi si risente l'azione del Tasso, da cui egli trasse i principj fondamentali dell'arte sua, senza però lasciar mai intravedere nessuna imitazione diretta, e ciò perchè egli voleva « esser reputato più tosto infelice ritrovatore, che furtivo copiatore delle cose già dette ». E, per dir la verità, qualche cosa di buono egli ha saputo pur fare.

Alla leggenda d'Attila si ricollegano anche, come dissi, il *Foresto* (1653) del Chiabrera, poemetto di soli tre canti, in versi endecasillabi liberamente rimati, del quale è a dire che, come nell'*Amedeide*, il mirabile vi è usato in misura eccessiva e sproporzionata all'ampiezza dello svolgimento; e l'*Aquilea distrutta* (1628) di Belmonte Cagnoli. Azione

*Aquilea
distrutta*
di B.
Cagnoli.

fondamentale di quest'ultimo poema è l'assedio triennale e la successiva presa d'Aquileia da parte dell'esercito degli Unni. Ora, poichè, secondo l'invenzione del poeta, era ne' decreti divini che Aquileia cadesse, nessun aiuto celeste favorisce l'infelice città, nessun ostacolo si frappone ad Attila nel compimento della truce sua impresa. Ciò parrà di certo a tutti assai strano, e il poeta stesso senti il bisogno di giustificarsi col dire che Aquileia s'era, per le sue colpe, resa degna di sì dura punizione; ma è davvero un po' troppo che Dio medesimo, abbandonati i suoi fedeli, provveda affinché gli Unni possano preparare indisturbati le loro macchine da guerra. Di gran lunga miglior senso di poesia ebbe la leggenda nel conciliare il sentimento religioso col sentimento patriottico, rappresentando la difesa contro Attila come difesa della terra natia. Appunto per codesta predestinazione che pesava su Aquileia, il soprannaturale nel poema del Cagnoli ha piccolissima parte. Le imprese degli eroi che prendono parte alla guerra non sono favorite, come negli altri poemi, da forze divine o diaboliche; nelle battaglie, ne' duelli è solo il valore che dà la vittoria, senza bisogno d'angeli o di demoni, di scudi celesti e di nebbie involatrici. Satana e i suoi ministri, le magie, gli incanti, son qui del tutto banditi, e Dio non interviene se non nel punto sopra indicato. Le figure degli eroi sono tutte rimpicciolite, sì che poco o nulla hanno di superiore alla comune degli uomini. Che se anche Tancredi e Rinaldo abbandonano il campo de' Cristiani, non mai, come Lucenzio, stanno spettatori passivi d'una battaglia o sono accecati dalla passione così che più non parli in loro la voce dell'onore od abbiano bisogno degli eccitamenti altrui per andare a combattere. La mediocrità insomma domina in tutto il poema; eppure il Cagnoli ebbe il coraggio d'atteggiarsi ad emulo del Tasso, non meno impudentemente che lo Zinani; e se c'è una giustificazione per lui, è che, a quanto narra l'Eritreo, egli ebbe cervello stravagantissimo, onde « fecit multa ridicule, multa graviter, multa inepte, multa apte, multa stulte, multa sapienter, multa varie, multa constanter, multa imperite, multa docte... ».

I canti XVI e XVII dell'*Aquileia distrutta* sono dedicati a Venezia; S. Leone, desideroso di conoscere il futuro, innalza a tal uopo le sue preci a Dio, e questi gli manda S. Pietro, che lo conduce verso i colli Euganei e da una nube gli fa vedere Venezia quale doveva in futuro ammirarla, visitandola, Enrico III.

di Francia. Questa descrizione, che si ricollega a quelle che sono nella *Venezia edificata* dello Strozzi e nella *Venezia libera* del Pancetti, di cui parlerò tra poco, è assai interessante e costituisce forse la parte più bella del poema, sebbene la forma lasci in alcuni punti alquanto a desiderare. Dopo aver narrate le origini di Venezia, S. Pietro ne descrive a S. Leone i costumi, le leggi, le guerre, gli edifizii, le feste; e a proposito delle feste noto che un anno prima dell' *Aquila*, Ferdinando Donno aveva pubblicato un *poema eroico* in dieci canti intitolato *l'Allegro giorno veneto ovvero lo sposalizio del mare*, nel quale è fatta una minuta descrizione della famosa festa che si celebrava in Venezia il dì dell'Ascensione, allorché il doge recavasi sul bucintoro al porto di Lido per isposare il mare gettandovi l'anello.

La liberazione dell'Italia dai Goti ebbe, dopo il Trissino, un cantore in Gabriello Chiabrera. Nessun parallelo però è possibile tra il poema del vicentino e la *Gotiade* (1582) del savonese; quegli infatti, della guerra gotica, che si prolungò per ben diciotto anni e si chiuse con la morte di Teia, scelse il primo periodo, che abbraccia un lustro e giunge fino alla morte di Vitige; mentre il Chiabrera cantò soltanto l'ultima parte, sì che l'azione del suo poema si svolge in pochi mesi, trascorsi i quali la guerra è compiuta. La *Gotiade* ha vera e propria unità d'azione, il che non si può dire, a stretto rigore, dell'*Italia liberata* del Trissino; nessuna rispondenza, infine, è tra' due poemi né quanto ad episodi e invenzioni né quanto a forma e pensieri. All'azione storica fondamentale, ch'è semplicissima ed arida, il Chiabrera intrecciò naturalmente i soliti episodi; è però da notare che nella *Gotiade* l'elemento romanzesco è ridotto ai minimi termini e ciò perché la preoccupazione morale e religiosa poté sul Chiabrera assai più che non le considerazioni artistiche e lo persuase a bandir da questo, come dagli altri poemi, tutto ciò ch'avesse del voluttuoso e sensuale; la qual purificazione finì coll'indurre freddezza là dove il poeta avrebbe potuto elevarsi a vera poesia. Del resto, di questa ch'è la prima opera data alle stampe dal Chiabrera, non si può, io credo, dar giudizio diverso che delle altre sue di genere epico da noi studiate e, così in essa, come in quelle, l'imitazione del Tasso è evidente.

All'argomento svolto in parte dal Trissino e in parte dal Chiabrera aveva pensato, come si sa, anche il Tasso; un

La
Gotiade
del Chia-
brera.

Altri
poemi sui
Goti
in Italia.

poema sul medesimo soggetto compose, senza condurlo a compimento. Ascanio Grandi e, nel 1635. Angelita Scaramuccia pubblicava un suo *Belisario*. Un altro punto della storia de' Goti in Italia trattò Nicola Villani nella sua *Fiorenza difesa* (1641), di cui solo otto canti videro la luce e che ha per soggetto l'assedio onde Firenze fu cinta da Radagasio. Col Villani ci si presenta uno dei più grandi eruditi del secolo XVII. Egli svolse l'attività febbrile del suo ingegno in campi disparatissimi, dalle disquisizioni grammaticali alla critica letteraria, dalla poesia giocosa all'epopea. A detta dello stampatore, il Villani nella sua *Fiorenza difesa* avrebbe usato molte parole e forme tratte « dalla latina e dalla greca favella » e molte voci e locuzioni dantesche; il che non è confermato dal poema, ove non è né sapore né venustà di classicismo, né imitazione del fare di Dante. Con tutto ciò le parole dell'ingenuo stampatore si spiegano, pensando che il Villani fu profondo conoscitore delle lettere greche e latine, e acuto critico della *Divina Commedia*; alla quale, e precisamente a que' luoghi di essa ove sono mirabilmente verseggiare le più astruse teorie scientifiche, filosofiche, teologiche ed altre materie che parrebbero ribelli alla poesia, ei pensò forse quando nel c. VI introdusse il medico lasò a dare una lezione di anatomia in piena regola a Radagasio. Del resto non è punto da convenire nel giudizio dell'Eritreo, il quale afferma che il Villani cantò Firenze difesa « grandiore plectro et dignis Homero versibus ».

Poemi
di Carlo
Magno.

Altro soggetto di poema, cui aveva pensato anche il Tasso, è la spedizione di Carlo Magno contro i Longobardi: e sarebbe stato invero da maravigliarsi se, tra i tanti poeti epici dei Seicento, qualcuno non avesse raccolto l'idea del gran Torquato. La materia era ben nota e la tradizione largamente sfruttata; la figura di Carlo, passata dalle mani de' canstorie in quelle d'artisti come il Boiardo e l'Ariosto, trovò anche tra i nostri secentisti de' cantori, i quali raccolsero l'estrema eredità di Turpino, smunita ormai e dissanguata traverso la serie interminabile delle *canzoni di gesta*. Mediocrissimo è il poema di Girolamo Gabrielli lo *Stato della Chiesa liberato* (1620), che rappresenta un'imitazione più del *Furioso* che della *Liberata*, ed anzi al *Furioso* si connette tanto strettamente da costituirne (fatte le debite proporzioni) un'appendice; appendice nella quale il poeta non ha saputo fare alcunché di notevole, onde null'altro ne dirò io se non che la figura

di Carlo Magno ha perduto tutto ciò ch'essa avea di tradizionale, e che nel viaggio di Giustino ai tre regni dell'oltretomba (c. XV, XVI e XVII) il poeta s'ispirò alla visione dantesca. Né superiore di merito è il poema di Onofrio D'Andrea *l'Italia liberata* (1616), venti canti lunghissimi, d'una stucchevole prolissità e dettati in una forma gonfia e barocca, vuota di pensieri spesso, sempre d'ispirazione. Maggior interesse, perché più strettamente degli altri si connette alla leggenda carolingia, presenta il *Carlo Magno* (1635) di Girolamo Garopoli. Ritroviamo in esso riprodotti fedelmente tutti i personaggi del *Furioso*, dal quale, oltre il peculiare carattere dell'azione, sono imitati i modi dello svolgimento e discendono per dritta linea le fila dell'intreccio. Carattere invece affatto di verso ha la *Caduta dei Longobardi* (1636) di Sigismondo Boldoni, ove, accanto ai personaggi immortalati dall'Ariosto, altri ne figurano estranei alla leggenda carolingia e dovuti interamente alla fantasia del poeta; e questi hanno anzi nell'azione una parte preponderante. Nel disegno generale di questo poema è da notare che l'elemento cavalleresco non è soverchiamente sviluppato a danno della parte epica; che parco e misurato è l'uso del mirabile, e che abilmente intrecciati all'azione principale sono gli episodi. Di più il Boldoni ha pur qualche pregio di stile, onde il suo poema non va annoverato tra i peggiori del Seicento. Un qualche nesso infine con la tradizione carolingia ha il poema di Camillo Pancetti *Venezia libera* (1622), nel quale si narra che Obelerio, fratello del doge di Venezia, volendo usurpare a questo il potere, si ribellò e si volse per aiuti a Carlo Magno, il quale, dopo avergli data in isposa la figlia, intimò guerra a Venezia. Un certo fondo storico nel poema del Pancetti c'è, ma del tutto fantastica è la relazione di parentela tra Obelerio e Carlo Magno. Centro dell'azione è la guerra di Pipino contro Venezia; e intorno ad essa s'aggirano, con intreccio complicatissimo, numerosi episodi, tutti però connessi strettamente tra loro per intimo legame di dipendenza; così che, se qualche pregio pur v'è in codesto poema, è tutto nella struttura e nel disegno. Il Pancetti imitò il Tasso e l'Ariosto, e usò un mirabile che ha qualche cosa di comune con quello dell'*Italia liberata* del Trissino. Come infatti in questa gli angeli hanno assunto i nomi d'altrettante divinità pagane, così nella *Venezia libera* sono invece i demoni che hanno presi quei nomi, sì che

accanto a Venere maga troviamo i demoni Marte, Bacco ed Alcide.

Il *Federigo* di Villani.

Al novero, finalmente, de' poemi aventi per soggetto fatti della storia medievale italiana, va aggiunto il *Federigo ovvero Lodi riedificata* di Filiberto Villani, pubblicato solo nel 1828, ma composto intorno al 1650. N'è soggetto la distruzione di Milano per opera del primo Federigo (1126). Desideroso di esaltar la sua patria, il Villani die' maggior peso agli odi municipali, che non all'alto principio di nazionalità rappresentato dal comune milanese. Vittima delle fatali lotte intestine, dell'ire di parte. Lodi era stata distrutta da Milano. Federigo, sceso in Italia e alleatosi con le città nemiche di Milano, le vendicò opprimendo questa. Quanto fosse brutta tal vendetta ottenuta per opera d'uno straniero, che a tutte le città poi, amiche e nemiche, desiderava imporre eguali catene, non comprese il Villani. A lui l'amore della piccola patria fece dimenticare quanto sia meglio obbedire a una città sorella, che non a un padrone straniero. Ma la cosa è naturale: s'era nel Seicento e, sebbene le idee di nazionalità, di libertà, di patriottismo non fossero neppure allora spente del tutto, pur è certo che la dignità degli Italiani era in generale avvilita. Il Villani ci presenta naturalmente Federigo in modo affatto diverso dalla leggenda, quale principe mite e generoso, che viene in Italia, non già mosso da ambizione o cupidigia di dominio, ma per pietà dei comuni oppressi dalla superba Milano. Non privo d'interesse è l'intreccio del poema, le cui fila sono sapientemente poste, avviluppate e sciolte traverso ai duri casi di guerra. Il disegno generale e il particolar svolgimento dimostrano nel poeta una conoscenza non poco profonda de' caratteri e delle esigenze dell'epopea, un chiaro concetto de' mutui rapporti tra l'elemento epico e il romanzesco, una pratica non superficiale del verseggiare, aiutata dalla vena e dalla fantasia, una cura amorosa della forma, che sono in gran parte immuni dai più gravi difetti del tempo.

Poemi
sulla
scoperta
dell'
America.

Un ciclo, che conta non pochi poemi, si fermò anche intorno alla scoperta dell'America. Il noto episodio della *Liberata*, ove la Fortuna annunzia a Carlo e ad Ubaldo la futura scoperta del nuovo mondo, non solo offerse per tutto il Seicento uno degli ingredienti più comuni dell'epopea, ma fu il nucleo intorno al quale s'andarono tessendo parecchi veri e propri poemi. Quale elemento episodico lo troviamo nella *Siriade* del Bargeo,

nel *Tancredi* del Grandi, nel *Conquisto di Granata* del Graziani, nel *Palermo liberato* del Balli. Ma il grande avvenimento, che il Tasso proclamò « di poema degnissimo e d'istoria », avrebbe dovuto molto per tempo, sembra, ispirare la mente e il cuore dei poeti al canto epico: se non che un complesso di cause varie contribuì a scemar l'entusiasmo destato dal mirabile evento. L'invidia degli Spagnuoli, il poco interesse nazionale che la scoperta ebbe da prima tra gli Italiani, anzi il danno che ne venne a' commerci di Venezia e di Genova, soffocarono ogni fiamma di poesia. Di più, la materia d'una epopea storica dev'essere desunta dai libri meglio che dalle labbra del popolo, e però bisognava che le nuove grandi scoperte passassero per le mani dei cronisti e degli storici prima di giungere in quelle de' poeti. Nel 1596 usciva alla luce il *Mondo nuovo* di Giovanni Giorgini, poema che per la mole e la compiutezza può essere considerato come il primo della serie, sebbene alcuni anni innanzi Giuliano Dati si fosse provato a cantare l'impresa del Colombo in un poemetto di sessantotto ottave di carattere didascalico, e Lorenzo Gambara fino dal 1581 avesse pubblicato quattro canti in esametri latini *De navigatione Christophori Columbi*. Il Giorgini desunse il suo poema in gran parte dalle storie contemporanee: la figura dello scopritore è però messa da lui in seconda linea, ché con fantasia cortigianesca ei pensò di far che, dopo il primo viaggio del genovese, lo stesso Ferdinando re di Spagna navigasse con lui alle nuove terre: sì che, riferendosi il poema appunto a questa seconda spedizione, il grande ligure dovette cedere il posto d'onore al suo re e contentarsi di stargli vicino qual fedele ministro. Inoltre il poeta riunì in codesta spedizione tutte le scoperte fatte dal Colombo ne' suoi quattro viaggi, nonché la conquista del Messico compiuta più tardi da Fernando Cortes. Ciò fece il Giorgini per dare al poema quell'unità d'azione ch'era richiesta dai canoni aristotelici, e per la stessa ragione imaginò che i combattimenti avvenissero regolarmente, come in ogni altra epopea: che gli abitatori del nuovo mondo fossero popoli esperti nell'uso dell'armi: che Ferdinando ricevesse dal cielo uno scudo invincibile: che il Messico venisse conquistato con grande apparato di forze, mentre si sa che il Cortes partì con piccolissimo numero d'armati.

Codesta preoccupazione, pur tanto contraria alla natura della materia, di fare un'epopea secondo il gusto allora più in

voga, la vediamo anche nel *Mondo nuovo* di Tommaso Stigliani, il qual poema fu pubblicato da prima incompiuto nel 1617, poi intero nel 1628. Anche lo Stigliani infatti finse che il Colombo avesse a' suoi ordini un vero e proprio esercito, e che gli indigeni combattessero con tutte le regole dell'arte e usando armi da fuoco: anche per lui il Colombo è, più che un audace navigatore, il solito eroe guerriero, che, per non esser da meno de' suoi confratelli, riceve da un angelo una verga miracolosa, la quale scioglie ogni incantesimo e costringe ogni ribelle all'obbedienza. All'azione fondamentale s'intrecciano molti episodi amorosi; e qui lo Stigliani attinse a larga mano dal Bandello, dal Giraldi, dal *Mambriano* di Francesco Bello, da Luciano, dal *Filocolo* e dalla *Teseide* del Boccaccio. E tra le parti imitate notevolissima è nel c. IV la descrizione dell'inferno, desunta, così nelle linee generali come in molti particolari, dalla *Divina Commedia*; il che non recherà meraviglia, perchè lo Stigliani fu un ammiratore de' nostri antichi poeti. Nel complesso tuttavia, e specialmente ne' riguardi della forma, il *Mondo nuovo* dello Stigliani è men che mediocre, e s'illudeva grossamente l'autore quando scriveva: « Essendo il *Goffredo* composto nel primo grado dell'altezza e il *Furioso* nel terzo, e veggendo io nella nostra lingua disoccupato il secondo, il quale senza dubbio è il migliore..., l'ho occupato, non solo per poter schifare l'oscurità del *Goffredo* e le carezze del *Furioso*, ma per poter ancora partecipar la gravità dell'uno e la chiarezza dell'altro... ».

Frammenti di poemi sulla scoperta dell'America lasciarono Giovanni Villifranchi, Guidobaldo Benamati, Agazio Di Somma e il Tassoni, il quale scriveva ad un amico, a proposito di « questa benedetta materia del mondo nuovo », che era mestieri nel trattarla seguir come modello l'*Odissea* d'Omero, anziché l'*Eneide* di Virgilio: idea che fu, a quanto pare, messa in pratica da G. M. Vanti, il cui poema sul nuovo mondo, che non so se sia giunto fino a noi, era scritto « alla maniera ulissea »: e da Girolamo Bartolomei nella sua *America* (1650), ove però è narrata la spedizione del Vespucci e solo per incidenza si rammentano quelle del Colombo nei canti V, VI, VII, al modo stesso che, pur per via d'una digressione, si dà notizia nei canti IX, X, e XI del viaggio intorno all'Africa compiuto da Vasco Di Gama. E su Amerigo Vespucci aveva preso a comporre un poema anche Giambat-

tista Strozzi, ma riuscì a finire solo il canto primo il quale forse andò smarrito. E un solo canto vide la luce, nel 1611, dell'*America* di Raffaello Gualterotti.

Anche intorno alla figura di Costantino fiori, e rigogliosa, la leggenda; ma l'epopea secentistica tolse alla persona del pio imperatore l'aureola leggendaria per darle carattere e lineamenti convenzionali. Veramente Costantino non entra proprio per nulla nel poema di G. A. Biffi la *Risorgente Roma, impresa del grande Costantino* (1611), ove non si svolgono che le solite avventure romanzesche. Più s'attenne al soggetto, pur non trascurando l'elemento romanzesco, Jacopo Grisaldi nel suo *Costantino ovvero Masenzio sconfitto* (1620), del quale non furono però stampati che otto canti. E parecchi altri scrittori trattarono la stessa materia: Ottavio Trossarelli, Romolo Paradisi, Francesco Tegrini, Fulvio Testi, che d'un *Costantino* scrisse solo il primo canto, e finalmente Camillo De Notariis, il quale diede fuori nel 1677 il suo *Flavio Costantino il grande*, un immane poema in cinquanta canti, la cui lunghezza opprimente non è compensata né da originalità di contenuto né da vivacità di forma. Filo principale dell'azione è anche qui l'impresa di Costantino contro Massenzio e il poema si chiude con un duello tra i due avversari; duello che, avendo luogo su d'un ponte e terminando con la caduta dell'usurpatore nel fiume, richiama alla mente la tenzone famosa d'Orlando e Rodomonte. Fondamento alle azioni episodiche è poi la guerra di Dalmazio, nipote di Costantino, contro Astorgo re dei Cimbri, amante di Astraura, la madre della quale, Altea regina di Franconia, desidera vendicare su Costantino la morte del proprio marito, sconfitto da Costanzo.

Ricca miniera d'argomenti fu pure la storia antica greca e romana. Dalla storia greca Fulvio Testi trasse il soggetto de' suoi due canti sugli *Amori di Pantea* (il Testi oltre a questi e al primo canto del *Costantino*, cominciò anche un altro poema, l'*India conquistata*), e Agostino Tortoletti l'argomento d'un suo poema, rimasto inedito e incompiuto, l'*Artaserse*. Dalla storia romana attinse Ansaldo Ceba la materia del suo *Furio Camillo* (1623), poema nel quale noi ritroviamo due delle caratteristiche, che si notano in altre opere dello stesso autore: l'amore della libertà e l'avversione pel Tasso: infatti il poema è dedicato al « duce, governatori e procuratori della repubblica di Genova », affinché essi nel leggerlo non

Poemi
su Costan-
tino.

Poemi
d'argo-
mento sto-
rico greco
e romano.

solo si confermassero « nello studio di conservar la libertà » della repubblica, ma, quando ne venisse l'opportunità, s'adope-
rassero « ancora nell'esercizio d'avanzarla »; e in esso non s'av-
verte alcuna remi iscenza della *Liberata*. E alla storia antica
di Roma si riferiscono pure la *Cleopatra* di Girolamo Graziani,
il *Scipione Africano* di Domenico Bertii, l'*Annibale* di Federigo
Malipiero, la *Scipiade* di Francesco Baitello, la *Cartagine*
soggiogata di Luigi Joele.

Caratteri
peculiari
dell'epo-
pea del
Seicento.

Avvenne dell'epopea del Seicento quello che delle *chan-
sons de geste* in Francia verso la fine del sec. XIII. Si formò
una specie di *moule épique*, entro il quale furono gittati
i poemi, sì che « l'arte vera sparve e subentrò al suo posto
un'arte meccanica ». Invece di cercar nuove figure e nuove
situazioni, i nostri secentisti riprodussero quelle alle quali
l'arte vera aveva dato rilievo e vita: accolsero nomi, spe-
dienti, particolarmente usati e consacrati da' poeti epici mag-
giori e si limitarono a rifare, a modificare, a esagerare, seguendo
però sempre le linee maestre segnate da quelli. Lo schema
de' primi epici venuti alla luce dopo il Tasso si fissò in forme
costanti e, direi quasi, stereotipe. Dio dal cielo vede i suoi guer-
rieri combattere invano per la giusta causa: chiama a sé e
manda in terra uno de' suoi ministri, il quale, disceso, si pre-
senta nel sonno al duce supremo, lo rimprovera tacciandolo di
negligenza, e lo sprona all'azione facendogli balenare la spe-
ranza della vittoria. Il duce si desta, riunisce il consiglio de'
suoi, ne sente le varie opinioni e passa in rassegna l'esercito.
D'altro canto l'inferno allila pur esso le sue armi; Satana tiene
un concilio, parla a' demoni, ricorda loro il suo passato e li
aizza a uscir tutti sulla terra e a sparger tra i nemici il ve-
leno degli odi e degli amori. Per lo più lo strumento dell'arti
diaboliche è una donna, che, maestra d'incanti, distrae dal
campo nemico i migliori guerrieri e fa suo schiavo l'eroe fa-
tale, attirandolo in un luogo di delizie ed ivi assopendolo ne'
diletti d'amore. E solo quando per volere divino ei viene li-
berato, la santa causa trionfa e i guerrieri favoriti da Dio hanno
vittoria. Codesto è, come si vede, lo schema della *Liberata*,
schema che, nelle linee generali, è riprodotto in quasi tutti i
poemi epici del Seicento. Ne' quali per ciò non manca mai, imi-
tato più o meno servilmente, l'episodio famoso di Rinaldo ed
Armida, né, di conseguenza, la descrizione del palagio incan-
tato, de' giardini mirabili che lo circondano, de' diletti amo-

rosi cui l'eroe prigioniero s'abbandona, e della liberazione sua per opera d'un compagno d'armi, guidato nell'impresa dalla scienza occulta d'un mago, che si prende il più delle volte cura di dar notizia all'eroe liberato del destino che l'attende, spiegandogli dinnanzi la serie gloriosa degli antenati e de' posteri, dandogli spesso una lezione di storia e non lasciandosi, quando può, sfuggir l'occasione di predirgli la scoperta dell'America. E a questa parte romanzesca si connettono naturalmente i soliti particolari: gli elmi incantati, i carri volanti, le evocazioni di spiriti maligni, le tempeste di mare e i salvamenti miracolosi, gli eremiti che accolgono i naufraghi e li istruiscono nelle cose di religione; i pastori che cantano le lodi della vita campestre e danno ospitalità a donzelle fuggiasche, le quali vivono poi solitarie alla campagna incidendo sulla corteccia degli alberi la storia de' propri amori; le coppie d'innamorati che, cresciuti insieme e divisi dagli eventi, si ritrovano nel momento in che un d'essi è tratto a morte, e contendono tra loro per salvarsi a vicenda; gli amanti che duellano insieme senza riconoscersi, finché l'uno togliendo all'altro l'elmo di testa scopre l'equivoco; i trafugamenti di bambini in fasce, che danno occasione a strane *agguati*, a identificazioni inaspettate; le donzelle travestite da cavalieri o viceversa, e, natural conseguenza, gli amori tra personaggi d'egual sesso; le coppie d'amici fedeli, di sposi che vanno insieme alla morte; i viaggi aerei compiuti mercé ali di fattura celeste o anche umana; le nubi che avvolgono e rendono invisibili guerrieri ed eserciti; le pestilenze, le carestie, le siccità ne' due campi avversi: l'intervento di demoni nelle battaglie e la loro fuga per opera di squadre angeliche; i turbini che interrompono la pugna; le descrizioni di viaggi marittimi e terrestri con la relativa enumerazione di luoghi; il sopraggiungere d'eserciti alleati; la discesa d'alcuno degli eroi all'inferno, o il rapimento al purgatorio e al paradiso; l'apparizione di fontane maravigliose; i brani di poesia scientifica sull'origine de' fiumi, sul corso degli astri, sui movimenti della terra; e, in mezzo a tutto ciò, gli episodi amorosi ricavati da novelle del Boccaccio, del Bandello o d'altri, i rifacimenti di narrazioni classiche, le genealogie di principi e di illustri famiglie, gli elogi di città, le enumerazioni di poeti e di donne, gli accenni a fatti storici importanti; una farragine insomma d'elementi, alla quale, il più delle volte, l'autore si sforzò di dare una significazione morale: onde

agli altri convenzionalismi è da aggiungere anche questo delle *allegorie* o dichiarazioni del significato morale, premesse a quasi tutti i poemi del Seicento. Quanto a' personaggi, i tipi principali si ritrovano tutti nella *Liberata*; e i più salienti son questi: un duce supremo, sempre pio, come Goffredo, e prediletto del Signore; un eroe fatale che, come Rinaldo, cade vittima d'un incanto orditogli da una maga, ma ne è poi liberato e decide della vittoria; una donzella appartenente alla gran famiglia delle donne guerriere; un eremita, savio e prudente consigliere; un sommo capitano de' nemici avente caratteri affatto opposti a quelli del suo avversario; un feroce guerriero modellato sulle figure di Rodomonte e d'Argante; e lascio da parte la folla sterminata dei minori. Se non che, dopo il Tasso, la purezza e la precisione delle linee, la virtù plastica, la vivezza delle tinte svanirono nelle imitazioni parziali e mal fatte, e nelle contaminazioni di caratteri appartenenti in origine a figure distinte, e se n'ebbero eroi dalla fisionomia, com'è naturale, men decisa e quasi circonfusa e offuscata da una nebbia. Così vediamo spesso un'eroina somigliare in parte a Clorinda e in parte ad Erminia o avere in sè qualche cosa di Clorinda e qualche cosa d'Armida: la figura di Goffredo assumere alcuni tratti di quella di Rinaldo; l'eremita diventare anche mago; Argante cedere, come Rodomonte, all'amore; o, all'opposto, un unico carattere sdoppiarsi, formando de' duplicati privi di lineamenti propri e di ben marcato rilievo. Quindi i personaggi dell'epopea ariostesca e tassesca, nel mentre s'andarono fissando in tipi convenzionali, perdettero man mano la loro virtualità fino a diventare esseri inconcludenti, privi d'ogni alito e calore di vita.

CAPITOLO DECIMO

Le ultime prove dell'epopea

L'epopea nei secoli XVIII e XIX. — I *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi. — Poemi sulla distruzione di Gerusalemme. — Il *Camillo* di Giuseppe Biamanti e il *Camillo* di Carlo Botta. — L'*Italiade* di Angelo Maria Ricci. — L'*Adele di Borgogna* di Giuseppe De Spuches. — Cielo colombiano: l'*Ammiraglio delle Indie* di Alviso Querini, la *Colombiade* di Bernardo Bellini, il *Cristoforo Colombo* di Lorenzo Costa. — L'*Amerigo* di Massimina Fantastici. — Poemi su soggetti contemporanei. — L'epopea napoleonica. — L'epopea del risorgimento nazionale.

Dopo la colluvie di poemi epici che vedemmo nel Seicento, parrebbe che dovesse aver avuto il debito sfogo la smania di ritentare una forma di poesia che l'esperienza dimostrava così poco consona agli spiriti dell'età moderna. Tutti quei poemi non avevano avute un giorno di vita, l'oblio se n'era impossessato per sempre: quale miglior prova della loro intrinseca insufficienza? Eppure l'epopea continuò invece a solleticare l'ambizione di molti altri poeti fin quasi ai nostri giorni. Ci fu nella produzione epica una specie di stasi durante il secolo XVIII, ché l'Arcadia rifuggì dalle pompe solenni dell'epopea per ridursi agli accenti teneri della musa pastorale: ma nella prima metà del secolo XIX s'ebbe una nuova e abbondante fioritura di poemi epici, circa una cinquantina, i quali caddero anch'essi, come i loro fratelli della età precedente, nella più completa dimenticanza. Non può non recar maraviglia e far impressione questo tenace attaccamento alla poesia epica, perché esso non può attribuirsi a semplice vanità letteraria e a capricciosa singolarità di qualche isolato adoratore di forme poetiche trapassate e superate. Cinquanta poemi in meno di mezzo secolo significano qualche cosa, dinotano una tendenza, o per lo meno rappresentano una moda, che ha attecchito perché trovò il terreno adatto ad attecchire. Ora questa tendenza, o diciam pure moda, non trova altra spiegazione possibile se non nella lotta che allora si combatté viva e ardente tra le due scuole dei

L'epopea
nei sec.
XVIII e
XIX.

classicisti e dei romantici. Non si trattava, veramente, di due correnti nuove, ch  i principi professati dal romanticismo si rinven- gono anche, pi  o meno precisi e coscienti, anche nel Set- tecento; ma all'aprirsi del diciannovesimo secolo s' ebbe una pi  decisa determinazione delle due opposte direzioni del pen- siero artistico, e, di conseguenza, da una parte e dall'altra, ci furono manifestazioni caratteristiche delle diverse tendenze. L'e- popea di tipo classico non era e non poteva essere nelle grazie dei romantici, ed   naturale che, per ragione di contrasto, i classicisti le dimostrassero, non a parole soltanto, ma coi fatti, tutta la loro simpatia. E il bello   che la battaglia classico- romantica, non pur provoc  una copiosa produzione di poemi epici nel campo dei classicisti, ma port  gli stessi romantici a trattar anch'essi questo genere letterario per dar a vedere ai loro oppositori come l'epopea di tipo classico dovesse essere trasformata secondo le esigenze dei tempi nuovi, delle quali essi, i romantici, avevano coscienza di essere i veri interpreti.   per questo che noi, volendo seguire anche nel presente capi- tolo il metodo tenuto nel precedente, di raggruppar cio  i poemi epici dei secoli XVIII e XIX in cicli, e dovendo quindi comin- ciare da quelli che pi  si accostano alla *Gerusalemme liberata*, ci troviamo dinanzi, per primo, il poema non d'un classicista, ma d'un romantico genuino: i *Lombardi alla prima Crociata* di Tommaso Grossi (1836), che si riferiscono precisamente all'im- presa stessa cantata dal Tasso. Eccone infatti l'argomento.

I *Lom-
bardi alla
prima
Crociata*
di Tomma-
so Grossi.

In un antro del Tauro, denominato la *Bocca delle prede*, vive un romito. Passano per di l  i Crociati: una giovane donna, che li segue, sta per cadere in un precipizio; un cavaliere ac- corre per salvarla, ma nello slancio precipita invece lui. Il ro- mito gli presta sollecitamente aiuto e lo conduce nella sua ca- panna. Il cavaliere   Gulliero, figlio di Arvino condottiero dei Crociati lombardi: la giovane donna era Giselda sua sorella. Gulliero informa l'ospite delle cose d'Italia; poi se ne torna al campo guidato da un servo del romito, che gli rivela alcuni par- ticolari della vita di questo. Giunto al campo, apprende dal padre Arvino che Giselda era stata fatta prigioniera e condotta in Antiochia. Quivi essa   confortata da Sofia, moglie al signore della citt , e da Saladino suo figlio, che si   acceso d'amore per lei ed   corrisposto. Giselda racconta i casi della sua fami- glia: che suo padre Arcino e un fratello di lui, Pagano, erano stati rivali in amore; che Pagano, avendo commesso un omicidio, era

stato costretto a fuggire; che dopo molti anni era tornato fingendosi pentito, ma che con l'aiuto di Pirro, scudiero di Arvino, aveva tentato d'uccidere il fratello per rapirne la moglie, e invece aveva colpito e ucciso il padre senza accorgersene sul momento; che finalmente, rapita la sposa di Arvino, Vielinda, era venuto a conoscere, il giorno appresso, il commesso parricidio ed era fuggito, nè di lui s'erano avute più notizie. Nell'harem intanto si fa festa per la creduta vittoria de' Turchi. Giselda da una torre vede Saladino sul punto di uccidere un guerriero che dallo scudo ella riconosce per uno della sua famiglia; credendolo suo padre, sviene; ma l'amante, ritornato, le narra che aveva risparmiato quel nemico perché le rassomigliava: il cinto ch'egli gli ha tolto è da Giselda riconosciuto per quello di suo fratello Guliéro, ch'essa credeva morto ed or sa invece ancor vivo. Tancredi frattanto ha raggiunto nella *Bocca delle prede* Pietro l'Eremita, che, fuggito dal campo cristiano per paura, ivi si era rifugiato. Pietro, di spirito profetico dotato, predice la vittoria dei Cristiani: indi scioglie il romito abitator di quelle grotte dal voto di starsene là per tutta la vita: e così si viene a sapere ch'egli altri non è che Pagano. S'avviano tutti al campo di Tancredi. In questo frattempo s'era stabilita una tregua: i Mussulmani escono a ricercare i cadaveri dei loro caduti. Pagano incontra tra i ricercanti il suo complice Pirro, che s'era fatto maomettano: lo induce a tradire i suoi. Pirro infatti tradisce, Antiochia è presa e Giselda liberata. Ma mentre nel campo cristiano è gran festa per questa vittoria, ella non può dimenticare il suo Saladino; invano il padre e il fratello tentano distogliere la sua mente dal pensiero dell'amante; essa non sa resistere e fugge con lui a Damasco. I Persiani sopraggiunti assediano Antiochia: i Cristiani sono tormentati dalla fame. Si sparge pel campo la voce del ritrovamento della lancia di Cristo: un soldato aveva avuto in sogno la rivelazione del luogo ov'essa era sepolta: si era andati colà, s'era scavato fino a molta profondità e non s'era trovato nulla: si voleva uccidere il soldato impostore, ma questi s'era gettato entro la buca e n'era uscito con la lancia. Si viene a battaglia: vincono i Crociati: anche la rocca d'Antochia, fino allora tenuta dai Mussulmani, è presa. Grandi orgie nel campo cristiano. In uno scontro Arvino riconosce Pirro e lo sfida ad un giudizio di Dio, nel quale Pirro riesce vincitore. E peraltro accusato d'aver vinto per virtù d'incantesimo: Guliéro si offre di provare

la verità di questa accusa e si fa a interrogare coloro che l'hanno lanciata: così viene a scoprire che nel campo di Tancredi si trova suo zio Pagano, e si mette in cerca di lui. Pagano frattanto aveva trovato Giselda sul punto in cui cercava di battezzare Saladino morente. Dopo la morte di lui, ella disperata rinnega la sua fede. I Crociati stanchi vorrebbero tornarsene in patria: Arvino riesce a condurli fino a Gerusalemme. Sorgono questioni sulla verità del ritrovamento della lancia, e il soldato che l'ha trovata si offre di sostenere la prova del fuoco: passa infatti incolume tra le fiamme; ma la folla, entusiasmata, gli si accalca intorno così che lo soffoca. Si pone l'assedio a Gerusalemme: gli assediati soffrono la sete. Giselda ne muore, e prima di morire si ribattezza da sé con l'acqua offertale da Pagano, alla presenza anche di Guliéro, che ancora non ha riconosciuto lo zio e gli affida in custodia il corpo della sorella. Pagano sta per darsi a conoscere, ma, vergognandosi della presenza d'uno scudiero, fugge. Giunge intanto al campo cristiano Vielinda, moglie di Arvino. Prima di dare l'assalto a Gerusalemme, è concesso un perdono generale: allora Pagano si getta ai piedi di Arvino, palesa l'esser suo e vien perdonato. Si dà principio all'assalto: Pagano è ferito mortalmente, lo assiste Vielinda, alla quale egli confessa l'antico suo amore, che non è spento ancora in lui. Gerusalemme è presa: i Crociati si danno al bottino e alle orgie e quindi abbandonano la Terra Santa, lasciando la città sotto la custodia d'uno scarso presidio, affatto insufficiente a conservar la conquista.

I *Lombardi alla prima Crociata* non sono che l'ampliamento d'una novella, che il Grossi avea preso a scrivere e che doveva intitolarsi *Giselda e Saladino*: una novella sul fare dell'*Ildegonda*, della *Fuggitiva*, dell'*Ulrica e Lida* (posteriore, quest'ultima, al poema). A mano a mano ne allargò la tela, comprendendovi la storia della prima crociata, con la ben determinata intenzione di fare un poema che potesse essere contrapposto alla *Gerusalemme liberata*. Il Tasso non godè le simpatie della scuola romantica; anzi egli era pei romantici una spina negli occhi; infatti, ogniquale volta essi dicevano che l'arte loro si differenziava dalla classica per l'ispirazione cristiana e perchè preferiva ai soggetti antichi quelli desunti dalla storia dell'età di mezzo, si sentivano ripetere la solita antifona: che ispirazione cristiana e argomento medievale c'erano anche in un grande poeta, di cui ben poteva vantarsi la scuola classica,

Torquato Tasso. L'avversione dei romantici per lui giunse al punto che il Manzoni fece la parodia del primo canto della *Gerusalemme*. Il Grossi pensò che a ribattere l'obiezione dei classicisti, era necessario dimostrare come i romantici intendevano il poema epico, e si accinse all'opera. Ma che cosa riuscì a farè? Ecco: i *Lombardi* sono fondamentalmente inorganici, perché può ben dirsi, coll'Ambrosoli, che risultano di due poemi, giustapposti l'uno all'altro, non fusi insieme con legame stretto di causalità. Da una parte c'è la storia della crociata, dall'altra i casi d'una famiglia, e questi avrebbero potuto benissimo svolgersi anche al di fuori della cornice storica, perché sono del tutto immaginari e non hanno alcun addentellato con la storia. Tra l'altro è anche messo in dubbio che i Lombardi abbiano partecipato alla prima crociata: e poi, se ci parteciparono, il loro capo non si chiamò Arvino, ma Giovanni da Rho. Inventati sono i casi di Pagano e gli amori di Giselda e Saladino. Ma, dal punto di vista artistico, questo non vorrebbe dir niente, quando però la parte inventata fosse ben connessa con la storica, come è nei *Promessi sposi*: nei *Lombardi* invece le due parti si mantengono nettamente distinte. E, così distinte, formano una strana antitesi, che appare tanto più stridente quanto maggiore è la diversità d'importanza delle parti stesse. La vera azione principale del poema è la storia avventurosa d'una famiglia: ora, che interesse può avere questa storia quando le si dia per sfondo un grandioso fatto storico, che, data la sua universale importanza, è destinato ad assorbire tutta l'attenzione del lettore? Mentre nei *Promessi sposi* i protagonisti sono naturalmente portati, per la ineluttabile logica del destino, in mezzo ad avvenimenti storici, che hanno carattere episodico: nei *Lombardi* l'avvenimento storico è messo al servizio dell'avventura familiare e il poeta canta la crociata col secondo fine di narrarci la storia di personaggi da lui inventati. Il processo è totalmente diverso: là l'umile vicenda privata s'innalza fino a intrecciarsi coll'avvenimento storico d'interesse generale; qui l'avvenimento storico deve abbassarsi fino all'umile vicenda privata. In fondo i *Lombardi* sono, anziché un poema epico, un vero e proprio romanzo cavalleresco: anzi, come dice un critico egregio, « sono il primo esempio romantico di romanzo cavalleresco ch'ebbe l'Italia », e appunto per questo, più che per vere e precise somiglianze particolari, hanno una speciale relazione con l'*Iva-*

nhoe dello Scott, romanzo che ci presenta un ambiente spirituale molto simile a quello che il Grossi volle rievocare. Seguendo l'ordine d'idee proprio ai romantici, il Grossi smorzò di parecchi gradi il tono elevato e solenne dell'epopea classica, sì che il suo racconto corre piano e spesso umile con eventi semplici e familiari, e qualche volta con crudo realismo. Né solo in questo si contrappose al Tasso e nella struttura complessiva del poema, ma anche, in una delle situazioni fondamentali, in quella cioè di Giselda, che non è se non il capovolgimento della situazione di Erminia. L'eroina del Grossi fa tutto l'opposto di quella del Tasso: Erminia pagana ama un cristiano, Giselda cristiana ama un pagano. L'antitesi tra i due poeti appare poi più risentita nella maniera di concepire e tratteggiare i caratteri: il Tasso, obbedendo alla legge del *costume*, si guardò da qualsiasi eccesso e, se mai, eccedette nell'attribuire la perfezione al protagonista; il Grossi invece non ebbe tale riguardo e concepì il suo Pagano, ch'è in fondo il vero protagonista dei *Lombardi*, violento nell'amore fino all'assassinio e violento nel rimorso così da incrudelire ferocemente sugli Infedeli, persuaso di poter solo in tal modo espiar la sua colpa. Ben però fu osservato che la violenza del sentimento religioso « è particolarità non soltanto del suo carattere, ma degli uomini di quell'età: di questa figura il poeta si serve appunto per rappresentare lo stato delle coscienze nell'età tumultuosa della prima crociata ». La qual cura di riprodurre lo spirito dei tempi abbiamo visto come sia mancata nel Tasso in causa dei principii artistici ai quali egli ebbe ad obbedire.

Poemi
sulla di-
struzione
di Gerusa-
lemme.

La storia della città santa allettò, nella prima metà del secolo XIX, anche altri poeti: fu ripresa l'idea del Marino di cantar l'impresa di Tito; ma, come il Marino, C'esare Arici non riuscì a metter giù che il principio d'una sua *Gerusalemme distrutta* (1819): il Leopardi lo biasimò d'aver scelto un soggetto che non è nazionale, il Ranalli d'aver ideato un poema che non ha lieta fine! Eppure la distruzione di Gerusalemme fu cara ai poeti epici: Michele Mallio nel 1829 pubblicava anche lui una *Gerusalemme distrutta*; ma nulla di notevole v'ha in questi tentativi se non l'intenzione di raffigurare Tito Vespasiano come lo strumento della Provvidenza, e Gerusalemme come un covo d'iniquità.

Il ciclo de' poemi aventi per argomento fatti dell'antichità

classica conta una *Cartagine distrutta* di Domenico Castorina, un' *Asia conquistata* o *Alessandreide* di Luigi Budetti e due *Camilli*. Il *Camillo* di Giuseppe Biamonti (1814) è un poema allegorico: l'autore, volendo dimostrare che l'unità è simbolo dell'ordine e che la moltitudine invece è simbolo della confusione e del vizio, adombrò la caduta di Napoleone, la cacciata dei Francesi e il ristabilimento del primo ordine di cose nella cacciata dei Galli e nella conquista di Veio. Ma siccome (nota il Tenca) il toccar de' contemporanei è sempre pericoloso, anche in un poema allegorico, così l'autore commise l'anacronismo di porre a capo de' Galli un condottiero che si oppone a tutte le loro barbare costumanze: e questa è l'unità simbolo dell'ordine e della virtù! Anche il Botta, nel fare col suo *Camillo o Veio conquistata* (1815) una vera e propria epopea di stampo classico, ebbe un lontano intendimento politico: egli dice di essersi proposto uno scopo nazionale, quello cioè di ritrarre a più miti costumi il secolo *ambizioso e turbolento*. Codesta efficacia morale sarebbe dovuta derivare, forse, nell'intenzione dell'autore, dalla figura dell'eroe principale, Camillo, ch'è rappresentato come il tipo ideale della forza congiunta alla bontà e alla giustizia, in contrapposizione a quella del plebeo Genucio, ambizioso e crudele. Finché costui, sostituito a Camillo nel supremo comando dell'esercito romano combattente contro Veio, dirige la guerra con tattica intenzionalmente contraria a quella seguita dal duce patrizio e con sentimenti e modi plebeamente bassi e partigiani, le sorti volgono avverse a Roma, e ridivengono propizie solo quando la somma dell'impero torna nelle mani di Camillo. Evidentemente il Botta fu guidato nella composizione del poema da un concetto politico, quello di mostrare la plebe inetta a governarsi da sé nelle grandi imprese; ma la forma da lui adoperata, classicamente severa e aristocratica, non era la più adatta perché l'ammaestramento potesse giungere a quelle classi sociali che avrebbero dovuto profittarne. Il nome illustre dell'autore ci obbliga a fermarci un po' su quest'opera. Il *Camillo* così nella struttura come nel tono è poema di tipo essenzialmente classico: con esso siamo addirittura agli antipodi dei *Lombardi* e ci troviamo innanzi a un supremo sforzo per rimettere a nuovo nella loro pienezza le forme omeriche e virgiliane. Vediamone in breve la tela. Giunone, sdegnata pel ratto delle Sabine, ha giurato di vendicarsi dei Romani. Manda Morfeo ad eccitare in sogno To-

Il *Camillo*
di
Giuseppe
Biamonti.

Il
Camillo
di Carlo
Botta.

lunnio, re di Veio: quegli, prese le forme di Porsenna, gli annunzia che i Romani stavano facendo in un bosco sacrifici ad Ercole per propiziarselo. Tolunnio co' suoi si reca colà durante la notte e, uccisi i sacerdoti, rapisce il simulacro di Ercole e lo porta a Veio. Giunta a Roma la fama di questo sacrilegio, i Romani muovono contro Veio: Tolunnio mette in armi i suoi, di cui il poeta fa la rassegna (c. I). Giove raduna a concilio gli dei: Venere si duole con lui perché Giunone favorisce i Toschi: Giove la consola e ordina a Mercurio d'intimare agli dei di non intervenire con le armi nei conflitti tra le parti contendenti, ma di aiutarli solo con altri mezzi. Romani e Veienti vengono a battaglia, e seguono duelli tra Scipione e Turno, tra Tirreno, figlio di Tolunnio, e Camillo (c. II). Giunone con Iri scende agli inferi per chiedere l'aiuto di Plutone: e qui s'ha una lunga descrizione del Tartaro (c. III). Larina, moglie di Tolunnio, fa sogni che la spaventano, onde riempie di lamenti la reggia. Tolunnio raduna i suoi a consiglio: alcuni sono favorevoli alla guerra, altri alla pace: il più accanito di tutti è il feroce Tiberino. Giungono da Roma quattro ambasciatori a offrir pace: Tiberino, allora, mette a rumore la città, l'ospizio degli ambasciatori viene violato dalla turba e un d'essi ucciso. I Romani assalgono Veio: e, nonostante la valida difesa di Tirreno, Camillo riesce ad impadronirsi del simulacro di Ercole, che rimanda a Roma (c. IV). Siccome nell'assalto una squadra di Romani aveva trasgredito gli ordini di Camillo, questi, per dare un esempio di severità, ne comanda la decimazione. Tra i designati alla morte è un giovinetto bellissimo, il quale, mentre sta per essere colpito dalla scure del littore, rivela il vero esser suo. È una donzella, Venilia, che, tratta innanzi a Camillo, narra la sua pietosa istoria. Ella non sa a che progenie appartenga: ma la fama la diceva discesa da famiglia regale: il fatto è ch'era stata bandita dalla sua patria in occasione d'una pestilenza, insieme con altri giovanetti, per consiglio degli indovini, che la presenza di quelli giudicavano causa del morbo. Era venuta a Roma, dove era stata accolta e ospitata dal vecchio Lucilio, che l'aveva tenuta come figlia. La vera ragione del bando era stata questa: che Venilia apparteneva alla famiglia dei Coriti, che aveva regnato prima in Veio e si temeva ch'essa potesse rivendicare il regno de' suoi. In Roma ella s'era innamorata di Lirino, figlio di Abante, signor di Fiesole, colà recatosi per partecipare ai

giuochi del circo. Così, per aver modo di rivedere l'amato, essa, prese l'armi sotto vesti maschili, s'era unita all'esercito romano andato contro Veio. Scoperta ora per quello ch'era realmente e restituita a Lucilio, fugge di nuovo dalla casa di costui per tornare a Veio alla ricerca dell'amato Lirino, che pur l'ama ardentemente. Penetrata in città, è sorpresa da Tiberino, il quale la conduce dinanzi a Tolunnio: è messa in carcere e la custodia di lei è affidata a Lirino stesso, che non si sa esser suo amante. Mentre i due giovani nel carcere sfogano la piena del loro amore, giungono i Romani, guidati da Lucilio, per rintracciar la fuggita: Lirino, ripreso il dominio di sé e non volendo tradire il proprio mandato, si oppone ai Romani, ma è fatto prigioniero. Camillo allora propone di restituir Lirino, purché sia restituita ai Romani Venilia. Costei viene infatti restituita, ma dopo essere stata barbaramente uccisa. Lirino nella disperazione vorrebbe por fine ai suoi giorni; Camillo lo trattiene e Minerva discesa dal cielo gli preannunzia ch'egli sarà il progenitore di Firenze (c. V). Intanto la flotta Cartaginese muove in aiuto di Veio. Durante la traversata il giovane Barca, discendente da Didone, narra a Turno quello che avvenne della sua patria dopo la morte dell'infelice Elisa. Giungono ai lidi d'Italia:

Etruria il primo
Gridava Turno: Etruria, Etruria quindi
Risposer gli Afri, dentro i cor gioiosi
Dell'alma terra

Sbarcati i Cartaginesi, si viene ben presto a battaglia e i Romani stanno per vincere. Iride, mandata da Giunone, li abbaglia col suo falgore: pur riescono vittoriosi egualmente (c. VI). Nella sua reggia Tolunnio infuria pel dolore della sconfitta: per poco non infigge contro gli stessi figli uccidendoli. Si va al tempio per invocar l'aiuto di Giunone. Nel tempio entra la furia Aletto in sembianza d'uomo: dice di aver sparso le sue fiamme per tutta l'Italia e di aver seminato la discordia tra patrizi e plebei in Roma. Le conseguenze di tal discordia si vedono subito: sono mandati al campo romano due tribuni della plebe, Genucio e Cosso, per assumere il comando supremo in luogo di Camillo. Si viene a battaglia: la vittoria pende dalla parte dei Romani per merito di Scipione: ma i due plebei, appunto per questo, fanno sonare la ritirata in odio ai patrizi (c. VII). Scoppia una pestilenza. A Cosso appare in so-

gno Julo (un discendente di Enea, che nella precedente battaglia era stato ucciso dal cartaginese Barca), il quale gli dice d'essere mandato da Giove per ordinargli di fare prima un gran sacrificio e poi di raccogliere l'adunanza dei capi per stabilire che si facesse un lettisternio allo scopo di far cessare il reo soffio della Dira e di onorare i morti in quella guerra; lettisternio al quale dovevano concorrere con amiche voglie Romani e Toschi. Il lettisternio infatti viene bandito: Romani e Toschi si mescolano nel pietoso rito. Vanno pel campo, a consolare i convalescenti e a raccogliere i morti, anche Larina e la figlia Tiberina, e s'imbattono in Cosso, del quale Tiberina, al solo vederlo, s'innamora. Si fanno ludi in onore dei caduti; si provano a singolar tenzone Cosso e Tirreno; Cosso sta per essere vinto, quando dalle squadre romane esce un dardo che colpisce Tirreno: così la tregua è rotta (c. IX). Si viene alle armi; i Toschi hanno la peggio: lo stesso re Tolunnio è fatto prigioniero, e Genucio lo costringe al supplizio del palo e lo minaccia di morte se non sottoscrive i patti della resa (c. X). A chieder grazia per Tolunnio si presentano a Genucio la moglie e i figli di lui; ma invano; il cuore di Genucio è chiuso a ogni senso di pietà. Lo stesso Cosso, indignato di tanta crudeltà, gli si avventa contro, ma egli, per difendersi, trae a sé Tiberina, affinché Cosso non possa colpirlo senza colpir questa. Giunone si muove per andare in aiuto de' Toschi, ma trova innanzi a sé il muro del Fato; allora risale all'Olimpo per lagnarsi con Giove, il quale però non le dà soddisfazione: solo le dice che sta per compiersi un grande destino.

Disse; d'immensa maestà rifulse
 E sul trono assodossi. A la tremenda
 Voce dal palco d'or balzâr gli eterni
 Seggi, tremâr le sfere, e rintronando
 In fin dal fondo ripetero i detti (c. X).

Mentre Tolunnio sta per essere ucciso dal littore, sopraggiunge un messo da Roma, che annunzia prossima la venuta di Camillo, mandato dal Dittatore per por fine alle crudeltà di Genucio. Camillo giunge: libera Tolunnio e lo restituisce alla moglie e ai figli. Tirreno propone un accordo; ma Camillo dice che Roma vuol vendetta e che si deve combattere. Segue la rassegna delle forze italiane, che stanno dalla parte dei Romani (c. XI). Si viene alla battaglia decisiva: Camillo fa grandi prove di valore. Cosso uccide Tolunnio e poi Tirreno; Tiberina gli si presenta perché uccida anche lei: ma egli la risparmia. La rocca

di Veii è finalmente presa. Così Camillo trionfa, perchè in lui la forza è unita alla giustizia e alla bontà:

Imparate, o Romani, che l'umane
Sorti son sol con la giustizia ferme.

Nel suo insieme il *Camillo* è una fredda riproduzione dei modelli classici; le imitazioni da Omero, da Virgilio e dal Tasso sono numerose; lo stile è magniloquente e sostenuto, qua e là efficacemente espressivo, ma in genere artificioso e accademico. Qualche volta le tinte appaiono troppo forzate, onde si sente la ricerca dell'effetto, come, per esempio, nella dipintura del carattere di Tolunnio, in cui alcune pennellate non possono non giudicarsi eccessivamente cariche di colore con la intenzione di render più risentita l'antitesi tra quel re, ferocemente inumano, e il suo figliuolo Tirreno. In conclusione il Botta non riuscì a fare opera più vitale delle molte altre dello stesso genere composte in quel tempo, tutte condannate all'oblio, perchè prive d'interesse e dovute a uno sforzo d'imitazione che ben poco aveva a che fare con l'arte vera. Riprodurre le forme antiche senza animarle di spiriti nuovi è un giuoco vano: e in questo giuoco molti perdettero allora tempo e fatica. Il classicismo fu arte solo quando non riproducesse, ma ricreò l'antico; fu arte col Foscolo e col Canova, che sentirono classicamente e perciò riuscirono a plasmare in fantasmi di purissima classicità le loro concezioni. E, del resto, il medesimo può dirsi del romanticismo, che fu arte solo col Manzoni e con pochi altri. Il che poi, tutto sommato, significa, che la questione dell'essere classicisti o romantici era ben secondaria di fronte a quell'altra dell'essere o non essere artisti genuini. Veggasi, a tal proposito, l'esempio di Angelo Maria Ricci con la sua *Italiade* in confronto al Manzoni col suo *Adelchi*. Che importa che, trattando il medesimo argomento, quegli abbia fatto opera di classicista e questi opera di romantico? L'importante è che l'una è un'opera fallita, l'altra una bella opera d'arte. E poichè l'opera fallita è un poema epico, dobbiamo qui appunto farne parola.

L'*Italiade* uscì alla luce nel 1819, cioè tre anni prima della tragedia manzoniana. Consta di dodici canti in ottava rima: n'è soggetto la caduta dei Longobardi per opera di Carlo Magno, argomento non nuovo, che lo vedemmo già trattato epicamente nel Seicento. Riassume in breve l'azione principale. Carlo Magno muove da Genova contro Desiderio accampato

L'*Italiade*
di Angelo
Maria
Ricci.

alle Chiuse. Su nel cielo la Sapienza di Dio pesa le colpe de' due re: preponderano quelle di Desiderio. L'angelo protettore del Franchi, sotto le sembianze di Leone arcivescovo di Ravenna, esorta Carlo alla guerra; quello protettore dei Longobardi, sotto le spoglie di Paolo Diacono, esorta Desiderio alla pace. Questi però non dà ascolto ai consigli e si dispone alla guerra. Nella battaglia che segue, la vittoria pende da prima dalla parte dei Franchi, ma poi, per opera specialmente di Gisolfo, che, da balze inaccessibili scaglia macigni sui Franchi, questi restano sopraffatti. Carlo propone a Desiderio una tregua per dar sepoltura ai morti: poi domanda la pace: Desiderio accetta la tregua, non la pace. Ripresa la guerra, le sorti volgono favorevoli ai Franchi, i Longobardi sono disfatti. Pavia è assediata: si combatte a lungo con grande accanimento. Il franco Atto, inseguendo i nemici, è dalla folla dei fuggiaschi portato dentro la città. Qui s'invaghisce di Adelberga, figlia di Desiderio e amante riamata di Arigiso. Maurizio, duca di Rimini, se ne accorge e ne trae occasione per calunniare Adelberga presso Desiderio. Costei, per assicurarsi se vivano o se sian morti il fratello Adelgiso e l'amante Arigiso, esce di notte da Pavia. Mentre erra pel campo, s'imbatte in Atto, che era riuscito a fuggire dalla città. Tornata in Pavia annunzia che Adelgiso e Arigiso son vivi; ma il padre le chiede se ha veduto Atto, e, rispondendo essa di sì, ritien vere le accuse di Maurizio e le impone di attestare la sua innocenza con la prova del fuoco. Adelberga sostiene la prova e n'esce giustificata. Allora Arigiso sfida a duello il calunniatore Maurizio e lo uccide; indi sposa Adelberga. Intanto a Carlo vengono aiuti da varie parti d'Italia: egli va a visitare papa Adriano, a cui conferma le donazioni fatte alla Chiesa da Pipino. L'assedio di Pavia si fa sempre più stretto; la fame, le malattie travagliano i Longobardi: le mura vengono abbattute, e finalmente Desiderio, fatte partire le sue donne, si arrende. Questo il nudo schema: lo integrano e lo rimpolpano, naturalmente, le azioni secondarie. Molti sono i personaggi: ma quelli ch'hanno maggior rilievo sono Desiderio e Adelgiso. Desiderio, colpevole di aver toccato il dominio di S. Pietro, è punito da Dio con un accecamento intellettuale per cui si ostina a voler la guerra: somiglia un poco (ha giustamente osservato un biografo del Ricci) ad Saul alfieriano. E al Gionata dell'Alfieri s'accosta Adelgiso, quale il Ricci ce lo presenta, figlio affezionato e che, conscio dei

castigo divino che pesa sul capo del padre, cerca di stornarlo: ma quando vede il padre ostinato, piuttosto che disubbidire va generosamente incontro alla morte. Egli è il personaggio più nobile del poema od anche il meglio tratteggiato: novello Ettore, c'ispira tutta quell'ammirazione e quella simpatia, che destano in noi sempre gli eroi sfortunati. Invece né ammirazione né simpatia si concilia da parte nostra Carlo Magno, la cui vittoria è dovuta più al valore dei suoi duci, che alla sue virtù personali. Ben delineati sono i caratteri femminili. Ermengarda, l'infelice regina ripudiata; Clarice, forte donzella che muore sul campo ove ha seguito il fidanzato; Adelberga, che trionfa delle calunnie: sono figure che risaltano per nobiltà e delicatezza. In genere, peraltro, manca al poema del Ricci vera originalità di concezione: egli non è un creatore, ma un imitatore, e le sue fonti principali sono Virgilio, l'Ariosto, il Tasso, il Monti. Quindi anche l'*Italiade* non sopravvisse al suo autore, per quanto Gino Capponi sentenziasse: « Quel poema resterà all'Italia da cui ha il titolo, e mostrerà nel suo autore un poeta fatto tale dalla natura ed abbeverato ai più bei fonti dai quali si può cavar poesia nella nostra lingua ».

Al secolo X appartengono gli avvenimenti che costituiscono la materia del poema *Adele di Borgogna* di Giuseppe De Spuches (1860). Già qui addietro in questo nostro volume, toccando dei fatti di Berengario II, s'ebbe a dire come, se quei fatti non ebbero un cantore allora, ne trovarono uno nove secoli dopo. Si alludeva appunto al De Spuches e si accennava anche all'aver egli ristretti in breve giro di tempo (come nota il Carducci, di cui mettiamo largamente a profitto un articolo critico sul poema in parola) « e raccolti in un'azione il corso di ben dieci anni e tre diversi avvenimenti: la fuga di Adele avvenuta nel 951, alla quale tenne dietro la guerra di Ottone, la sottomissione di Berengario e il matrimonio del sovrano tedesco con Adele; l'aiuto che Ludolfo, ribelle al padre per isdegno del nuovo matrimonio, portò ad Azio, stretto da Berengario nella rocca di Canossa, che fu nel 956; la ruina infine di Berengario e Adalberto compiuta nel 962 per le armi di Ottone invocate dal papa e dai grandi italiani ». L'orditura del poema è questa: « Regna Berengario; prigioniero nel castello di Garda la vedova di Lotario; raccolti, aspettando l'occasione, sul monte Baldo e intorno al lago di Garda gli aderenti di

L'*Adele di Borgogna*
di Giuseppe De
Spuches.

lei, e con essi Ludolfo figliuolo di Ottone. Berengario, per rafforzare il nuovo regno nel favore del popolo, che a Lotario morto, non senza sospetto di veleno, e alla vedova prigioniera compiangeva, si propone le nozze di questa con Adalberto: per ciò manda genti a torla dalla torre di Garda. Ma Adele, già liberata per opera di un Marzio, e di mezzo a varie avventure riconosciuta e acclamata regina da parecchi principi italiani, ripara nella rocca di Canossa, dove le si stringono d'intorno gli antichi e nuovi fedeli. Intanto Berengario apre il suo divisamento al figliuolo Adalberto, e, trovandolo restio, lo caccia prigioniero, rivolgendo gli affetti e le speranze su l'altro figlio Guelfiero di pessima natura; né lascia, per piegare alle desiderate nozze la prigioniera, di tentare Odillone, abbate di Clugny, che sapeva potente sull'animo di quella. Ma il monaco rigetta sdegnosamente le proposte, e accusa e minaccia il re: la plebe, già commossa dall'imprigionamento di Adalberto ed ora dalla presenza del vecchio monaco, rumoreggia. Inteso della fuga d'Adele e dell'ingrossarsi intorno lei de' baroni ribelli, raccoglie Berengario vassalli, alleati, aiuti: e, lasciato il governo di Pavia a Magelfredo e la cura di atterrire il popolo al vescovo Guido, marcia alla volta di Canossa, l'assedia, l'assalta. In questa, il popolo già sospettoso e malcontento è travagliato dalla peste e dalla fame, per opera sovranaturale di spiriti malefici, e, per le arti di Guido, dalla paura del finimondo. E un Campone eremita predica vicino l'ultimo eccidio e la comunanza dei beni: e con le turbe sommosse entra in Ravenna, che si teneva con gli aiuti greci per Adele, e l'apre al longobardo duca di Benevento venuto in soccorso di Berengario. Il quale, perdute le sue forze nella sanguinosa vittoria, pur trae al campo. Dove accorre anche Adalberto, liberato e gridato re dei popoli lombardi. E Berengario dà il comando dell'esercito al figliuolo, e indice la battaglia per il domani. Nella quale, ricacciate e rotte per una parte le genti di Berengario, Adalberto con disperato valore dall'altra si spinge sotto il castello, supera la prima cinta, e già, spezzate le porte e i ripari, è per entrare nella rocca, quando cade ferito a morte da un dardo d'ignota mano. Berengario tenta rinnovar la battaglia: ma rotto da ogni parte riconosce uccisore del suo primogenito l'altro figliuolo Guelfiero, ed è tratto, prigioniero innanzi alla già sua prigioniera ». Com'è facile accorgersi, per compor questa azione il poeta ha molto liberamente rimaneg-

giato la storia, massime allo scopo di conseguire l'unità e l'interesse. E introdusse episodi romanzeschi, che ben si collegano al nucleo principale ed hanno pregi notevoli d'invenzione e di svolgimento. Ne manca il soprannaturale. « Poetica (scrive il Carducci) sembra l'invenzione di un ordine d'angiolì, che, condannati a minor grado di beatitudine e in una sfera a sè per la pietà dimostrata a' caduti fratelli, si prendono cura degli uomini: e tutto il canto decimo, ove Ariele conforta la regina spiegandole la ragione della creazione e la solleva al mondo del passato tra i fantasmi storici, è bello ». V'è poi lo spirito malefico Ibri (Arroganza), che apparisce a Berengario e va ai monti della Luna in cerca di nuove pesti. Anche del mondo di là e della sorte delle anime dopo questa vita è fatta parola: così il poeta imagina che l'anima di Baldero, morto combattendo per amor di gloria in favore d'un tiranno, sia punita « con la contemplazione dolorosamente desiosa delle virtù vere che han gioia e premio nell'ordine oltremondano ». E il poeta ne coglie occasione a celebrare i grandi italiani con un fervor di poesia, la quale « ricorda i tratti di simil genere dell'*Eneide*, benchè splenda di un colorito suo, tra il virgiliano ed il dantesco », e ha (a parer del Carducci) « pochi eguali ne' nostri poemi di secondo ordine ».

Lo spazio non mi consente di fermarmi su altri poemi di soggetto storico medievale, quali il *Ruggero Normanno* di Leonardo Vigo, il *Custreccio* di Caterina Moscheni, l'*Anedeide* di Vincenzo Marengo, la *Gualdrada* di Pietro Castiglioni, imitazione dei *Lombardi* del Grossi; e vengo al ciclo colombiano.

Al ciclo colombiano, cioè dei poemi sulla scoperta del nuovo mondo, il secolo XVIII diede un ben misero contributo con l'*Ammiraglio dell'Indie* di Alviso Querini in Arcadia Emerasio Ormildo. Il poema, uscito alla luce nel 1769, è in dieci canti e vi troviamo su per giù ripetuto quello che avean cantato gli altri poeti della scoperta: da notarsi è solo che è dato largo sviluppo all'incanto delle isole Fortunate già immaginato dal Tassoni e che ci riapparirà nel poema di Bernardo Bellini. Se nella parte sostanziale Emerasio Ormildo molto attinse dai suoi predecessori, qualche cosa di suo fece quando imaginò che Colombo trovi tra le antichissime mummie dei cacichi dalla Spagnuola, quella di Ipia greco compagno d'Ulisse: episodio che, trattato bene, poteva dar luogo a una bella pagina di poesia. Della sua erudizione numismatica il Querini si valse nell'episodio delle

Ciclo colombiano: l'*Ammiraglio dell'Indie* di Alviso Querini.

monete che Colombo raccoglie per mezzo d'un palombaro dalle ruine dell'Atlantide. Ma non andò più avanti di così, ché l'idea di far giungere Colombo in Spagna, reduce dalla sua grande conquista, mentre di un'altra conquista (quella di Granata) era lieto il regno di Ferdinando, è desunta dal *Conquistado di Granata* del Graziani, e l'episodio della sifilide nel campo de' Cristiani, e dei mezzi coi quali Colombo riesce a vincerla, è tolto di pianta dal libro terzo della *Sifilide* del Fracastoro.

Miglior prova fecero in questo campo due poeti del secolo XIX, Bernardo Bellini e Lorenzo Costa. Essi trattarono la materia con intendimenti diversi da quelli dei loro predecessori: questi avean fatto di Cristoforo Colombo un conquistatore, essi lo considerarono e lo rappresentarono essenzialmente come uno scopritore, al quale il cielo aveva commesso l'alto compito di diffondere nel nuovo mondo la fede cristiana. Il Bellini, che nella sua *Colombiade* (1826) usò l'ottava prima, dandole una intonazione altisonante, che rivela lo sforzo di conseguire la solennità epica mediante la ridondanza della forma, s'attenne più strettamente alle leggi dell'epopea adoperando in larga misura il soprannaturale e il maraviglioso, e attribuendo al suo eroe la perfezione; il Costa invece nel *Cristoforo Colombo* (1846) preferì il verso sciolto e meglio che un poema epico compose una serie d'inni, nei quali, lungi dal serbare l'obiettività voluta dall'epopea, esprime continuamente i suoi giudizi e i suoi sentimenti sui fatti dell'eroe, ch'egli rappresenta grande sì, ma non perfetto e non costantemente aiutato da potenze celesti esteriori. Ecco la tela della *Colombiade*, quale ce la dà un egregio studioso del ciclo epico colombiano. Colombo domanda le navi a Genova, che glielne rifiuta, così che egli è costretto a venire in Spagna a chiederle a Ferdinando il Cattolico, il quale a tutta prima par poco disposto a concedergliele, poi, convinto dall'eloquenza dell'Ammiraglio, a cui l'angelo del mare aveva ispirata nuova fede, acconsente a dargli le navi richieste. Salgono con Colombo sulla flotta Bovadillo, di recente sposo di Adelina, e Alonso il traditore. Appena imbarcato, Alonso, aiutato da Bovana, comincia a tramare contro l'Ammiraglio, ed a questa congiura partecipa anche l'inferno, che manda ad aiutarli l'Insania e il Furore. Intanto le navi stanno per salpare, quando una donna, rompendo la folla che si accalca nel porto di Palos, giunta sul molo, rivolge a Colombo amoroso lamentele e teneri rimproveri, che

inducono l'Ammiraglio, che l'aveva amata e poi abbandonata perchè pagana, ad accoglierla sulle navi e a darla in custodia ad Agnez Pinson. Però, appena cominciata la navigazione, una fiera burrasca sorprende le navi di Colombo, burrasca che il prete Ludeno interpreta come un segno dell'ira divina per la pagana raccolta a bordo, onde consiglia Colombo di buttarla in mare. Lavira, che tale è il suo nome, vi si butta spontaneamente, ma Agnez la salva a forza, e approfittando del momento in cui ella giace svenuta, la battezza, e la calma torna a sorridere sulla marina. Intanto a Colombo, che volgeva in mente d'unirsi in matrimonio con la nuova redenta, appare una visione dal cielo, che gli ingiunge di amarla sì, ma « . . . quale onda pura, ch'offre specchio ad un giglio e non l'oscura ». Poi dalla stessa visione Colombo è rapito in cielo, dove ode, fra le lodi degli eroi presenti e passati, anche quelle di Francesco d'Austria, a cui il poema è dedicato. Durante questa spirituale assenza dell'Ammiraglio, Bovana dà fuoco alla Nigua, ma Colombo, che è ben tosto rimandato dal cielo, lo sorprende e lo fa legare, mentre un potente acquazzone mandato a bella posta spegne l'incendio incominciato. Così la flotta giunge all'isole Fortunate, dove Colombo manda Bovadillo a cercar legna per rassetare le navi, ma strani prodigi trattengono Bovadillo dall'impresa, a compier la quale è mandato Agnez, che, adescato invece da piaceri d'ogni specie, dimentica il comando dell'Ammiraglio, talchè questo deve scendere alla sua volta in terra. Quivi ritrova in una grotta un vecchio fiorentino, che menava una vita santa per espiare certi delitti commessi in sua gioventù. A Colombo pure sono tesi inganni dal diavolo ed egli ne scampa per caso. Per vincer la potenza dell'avversario è richiesto un sacrificio incruento e Lavira lo compie pronunciando i voti, rinunciando a Colombo e sposando Cristo. Intanto Beatrice regina dell'isola, avendo intesa la venuta di Colombo, l'accoglie ospitalmente e lo ristora de' tanti malanni, dandogli anche a compagno dell'impresa il figlio suo Polindo. In questo frattempo Lavira aveva pronunziato i voti, ma mentre attendeva il momento opportuno per discendere nell'isola a combattere il diavolo, è fatta segno alla violenza di Pinson, il quale, avendo tentato invano di violarla e di ucciderla, si impicca disperato. Finalmente Colombo ritorna alle navi e Lavira col solo girare per l'isola vince i demoni e libera gli Spagnuoli che erano caduti in loro potere. Ricuperati costoro, la flotta si rimette in viaggio. Il

caldo fa arrabbiare la cagna di Colombo, la quale, mordendo un marinaio, diffonde per qualche tempo l'idrofobia fra la ciurma, finché un angelo discende dal cielo e guarisce tutti quelli che erano stati morsi. Così arrivano ad un'isoletta innominata, dove Colombo, disceso con Pelindo, sotto la guida di un angelo, visita la grotta dove hanno loro sede i principî vitali e informatori delle cose. Sulla flotta intanto un altro traditore, Ranoa, s'innamora d'Agnese e vuol farla sua: im-peditone da Lavira, trae la spada ed infilza quest'ultima, che muore sul colpo. Agnese è poi accusata di questo delitto e tenuta prigioniera, finché la divina giustizia non rivela il nome del vero colpevole. Pelindo, che comanda la Pinta, prima comandata da Pinson, incontra sul suo cammino una balena e credendola un'isola vi sbarca ed è salvato dall'aiuto di Dio. Finalmente, dopo una breve sommossa dei marinai, placata da Colombo con la predizione dell'eclissi, si scopre la terra. Colombo sbarca con lo stendardo che porta dipinta la passione di Cristo: un angelo gli fa vedere tutta l'America e gliene predice la conquista, imprecaando alle sanguinose imprese di Ferdinando Pizarro. I selvaggi fuggono spaventati alla vista dagli Spagnuoli: ma una fanciulla, più audace degli altri, si avvicina al campo, e gli Spagnuoli, dopo averle fatta buona accoglienza, la riaccompagnano carica di doni al padre, che la credeva morta e al quale Colombo predica la religione cristiana. Ha luogo infine un ultimo tentativo di rivolta nel campo degli Spagnuoli suscitato dall'inferno, per macchinazione del quale Ovando e i suoi compagni sono colpiti dal mal francese. A tutto si oppone Colombo, il quale, sedata la rivolta, vinto l'unico feroce cacico che gli si opponeva, ridà tranquillità alla terra scoperta e vi instaura il culto di Maria. Come si vede da questo riassunto, soltanto la parte sostanziale il Bellini derivò dalla storia; quanto agli episodi, attinse largamente alle fonti classiche. La parte maggiore del poema, cioè ben nove canti, è dedicata alla descrizione dei prodigi delle isole Fortunate e dell'accoglienza fatta a Colombo dalla regina Beatrice; e vi è largamente imitato il Tasso. Come s'è già detto il Bellini adoperò in larga misura il soprannaturale, facendo intervenire troppo spesso l'aiuto divino, il che menoma la grandezza dell'eroe. Questi poi ci è dipinto in modo che la sua natura ha più dell'angelico che dell'umano, ed è troppo perfetto perché ci possa riuscire simpatico.

Il *Cristoforo Colombo* del Costa, più lirico che epico, ha una tela molto meno ampia e meno intrecciata. I primi due canti non sono altro che una poetica narrazione di quanto sulla giovinezza di Colombo narrano le storie. Il giovanetto, nato col desiderio del nuovo mondo, invoca il sole che lo porti in America: cresciuto negli anni riceve da Dio la missione di portar la fede ai poveri Indiani vittime dell'inferno. Cominciano allora le sue dolorose peregrinazioni per trovare i mezzi di compir la grande impresa. Dopo le ripulse di Genova e di Venezia, egli riesce ad esporre i suoi disegni alla Corte e ai dotti di Salamanca, finchè la conquista di Granata fa sì che Isabella ottenga di poterli apprestare i vascelli per la traversata. Il viaggio (lib. III) non presenta nulla di favoloso: solo che il Costa accetta dalla tradizione il famoso aneddoto dei tre giorni concessi dai marinai a Colombo come estremo limite per la durata della navigazione. Il primo a vedere la terra nel poema del Costa è, contrariamente alla verità storica, Colombo, il quale poi disceso esce in un lungo inno di ringraziamento e in una profetica descrizione degli orrori che su quella terra avrebbero commesso Pizzano e Cortez, profezia che il Bellini pose invece in bocca a un angelo. I libri IV, V e VI sono dedicati agli avvenimenti d'America. Tra i selvaggi che fuggono dinanzi ai Cristiani è una fanciulla, della quale Diego s'impadronisce. Costei è la figlia di Tedisio Doria, il discendente dell'omonimo Doria che, uscito di patria nel 1291 per cercar nuove terre non era più ritornato. L'idea di far che Colombo trovi in America le tracce di viaggiatori che l'hanno preceduto, non è nuova: la si trova anche nei poemi dello Stigliani e del Querini: il Costa ne approfittò per celebrare quel dimenticato navigatore genovese. Diego e Azema (così si chiama la fanciulla) s'innamorano l'un dell'altro e si legano con solenne promessa; ma la morte la scioglie ben presto, perchè essendosi d'Azema brutalmente innamorato Alfonso e volendola ad ogni costo, una mattina che la trova sola e repugnante alle sue voglie, la uccide a colpi di pugnale. Dopo questo egli è buttato in mare e il vecchio Tedisio muore di crepacuore. Colombo intanto si accinge al viaggio di ritorno. Negli ultimi due libri appunto il poeta descrive questo viaggio e le accoglienze fatte a Colombo dal re di Spagna. La tessitura del poema è poco organica e lo svolgimento non proporzionato nelle varie sue parti; il verso è di buona fattura, ma non lo scalda una ispirazione geniale: il merito maggiore del Costa

Il *Cristo-
foro Co-
lombo*
di Lorenzo
Costa.

è quello di aver tratteggiata assai bene la figura di Colombo, facendone risaltare la energia, senza diminuirne l'importanza con il continuo intervento delle forze divine o comprometterne la verosimiglianza con una soverchia perfezione.

L'*Ameri-*
go di
Massimi-
nia Fantasti-
ci Rosellini.

E non solo Cristoforo Colombo, ma, come nel Seicento, anche Amerigo Vespucci ebbe il suo cantore o, dirò meglio, la sua Musa, perché al non facile compito di celebrare colui che diede il nome al nuovo mondo s'accinse una donna; la poetessa Massiminia Fantastici Rosellini, che scrisse in venti canti in ottave l'*Amerigo* (1844), seguendo le consuete forme del Tasso. Il Vespucci è un rigeneratore, un redentore, che porta tra gente selvagge la civiltà e la fede, e deve perciò superare tutti gli ostacoli che gli oppongono gli spiriti maligni nascosti sotto le parvenze degli dei adorati da quei popoli.

Poemi su
soggetti
contempo-
ranei.

Ma la smania del poema epico non si limitò a sfogarsi sui soggetti antichi: si credè da parecchi pur allora, come già nel Cinquecento e nel Seicento, che anche i fatti contemporanei potessero dar materia all'epopea. Ed ecco un anonimo cantar le gesta di Federico il grande nel *Federigo II o la Slesia riscattata*; Giovanni Andrea Milovilovich celebrare la spedizione, cui egli stesso aveva partecipato, dell'armata venuta contro Tunisi, sotto il comando di Angelo Erno, nell' *Emeide* (dove entra in scena Plutone, che ricorre a Nettuno per impedire la traversata al naviglio dei Veneziani); Angelo Curti, nel suo *Pietro di Russia*, narrare in versi la vita di quell'imperatore; Giovanni De Martino far soggetto del suo canto l'emancipazione della Grecia dal giogo ottomano, nella *Grecia rigenerata*; Domenico Biorci trattar lo stesso argomento nella *Pace d'Adrianopoli*, col particolare intento però di esaltare l'imperator Niccolò di Russia, facendo cantare un po' tutti nel suo poema, dove (dice il Tenca) « canta il genio della Grecia, cantano i bardi, cantano le ombre degli antichi eroi di Grecia, cantano le Potenze alleate, canta Ipsilanti, cantano le donzelle greche, canta l'imperatore di Russia accompagnandosi con l'arpa ». Ed ebbe il suo poema anche il primo navigatore dell'aria, Mongollier: Vincenzo Lancetti gli dedicava l'*Aerostiale*, dov'è detto che fu Vulcano ad ammaestrare il Mongollier sul modo di costruire il pallone e ad aiutarlo anzi con le sue mani stesse nella costruzione. Il Monti, ch'era il Monti, si contentava d'un'ode, in cui c'è sì della mitologia, ma non di così cattivo gusto come quella del Lancetti!

Non è a maravigliarsi che gli avvenimenti della turbolenta età napoleonica abbiano avuto una ripercussione anche nel campo della poesia epica: erano di tal fatta da apparir veramente degni d'epopea, e gli audaci che alla leggera facciano a fidanza con le loro forze, non mancano mai, sebbene il Cesarotti nella *Pronca*, pur cantando Napoleone come il figlio della Provvidenza, con metafisiche e teologiche allegorie e con visioni e sentenze, avvertisse che l'epica tromba non valeva neppure a pronunziarne il nome e doveva fatalmente cader spezzata al suolo nel provarsi a cantarlo. Tra gli audaci non metteremo Vincenzo Monti, sebbene anch'egli abbia inneggiato (e come!) a Napoleone. Infatti non rientrano nella cerchia dell'epopea, intesa nel senso tradizionale, i suoi poemetti napoleonici, i quali se ne allontanano, non tenuto per la mole, quanto per la struttura, per l'andamento, per la tecnica. Nel *Bardo della Selva Nera*, d'ispirazione ossianica, il Monti tentò una nuova forma epica, una specie di romanzo in versi, come nota il Tencas, il quale a proposito di questo poemetto e dei *Lombardi* del Grossi dice che « se hanno un lato pel quale trovarono simpatia nei lettori, oltre lo splendore del verso, fu appunto perchè discesero nella vita vera e reale e dipinsero gli uomini e le cose quali sono ». Il poemetto, che rimase interrotto all'ottavo canto, ha una trama molto esile: un guerriero francese, Terigi, caduto ferito nella battaglia d'Albeck, vien raccolto sul campo da un vecchio bardo, Ullino, che con la figlia Malvina viveva nella Selva Nera. Portato nella capanna di costui, è curato da Malvina, che se ne innamora. Questa peraltro non è che la cornice: la parte sostanziale è costituita dalla descrizione della presa di Ulma, avvenimento che il poeta celebra per suo conto nel canto terzo, e dal racconto che Terigi fa delle imprese del Bonaparte, specialmente della spedizione d'Egitto (c. V), del colpo di stato del 19 brumaio (c. VI) e della vittoria di Marengo (c. VII), che Terigi narra essergli stata in sogno predetta dalla madre morta, dopo ch'egli, reduce dall'Egitto, era tornato al paese natio. E l'apoteosi di Napoleone è compiuta nella *Palingenesi politica*, che fu pubblicata come canto a sè, ma che avrebbe dovuto far parte del *Bardo*, se il Monti l'avesse terminato. Come avvenne per altri poemetti di lui, aventi per soggetto fatti contemporanei, le vicende politiche precipitarono e il primitivo piano del poema ne rimase alterato, anzi venne meno la sua ragion d'essere. Altro squarcio dal *Bardo* è la *Spada di*

Federigo, in cui, con invenzione derivata dal *Macbeth* dello Shakespeare, il Monti imagina che, essendosi Napoleone, dopo la battaglia di Iena, recato a visitare la tomba di Federico il grande e volendo toglierne la spada che vi sta sopra, una mano insanguinata, per impedir ciò, si posi sul nudo taglio dell'acciaro: allora Napoleone, rivolgendosi allo spirito di Federico, gli ricorda con qual rapidità abbia rovesciato il suo trono:

Tu ben sette, a fondarlo, anni pugnasti;
Io sette giorni a riversarlo; e basti.

A queste parole sparisce il portento; ma l'ombra di Federico

all'aura alto si spinge
E lunga lunga il ciel col capo attinge;

e dalle squarciate nubi guardando giù nella terra, vede i grandi mutamenti operati dall'armi napoleoniche. La spada di Federico intanto è portata a Parigi, dove i veterani francesi, custodi dei trofei di vittoria, l'accolgono col rispetto che si merita e con parole reverenti:

Parve l'inclita spada a quegli accenti
Agitarsi, e sentir che fra nemiche
Destre non cadde; parvo di più pura
Luce ornarsi, e obbliar la sua sventura;

e il canto così finisce. Anche nel *Beneficio*, poemetto d'un sol canto in terza rima alla maniera delle visioni del Varano, e, come vedremo a suo luogo, nel *Prometeo*, il Monti cantò le gesta di Napoleone; ma un vero e proprio poema epico di soggetto napoleonico egli non lo scrisse; ben sapeva che non era un tema da pigliarsi a gabbo.

Altri poeti napoleonici (lodatori o vituperatori) non ebbero il buon senso del Monti. Per esempio, Giusto Navaso, in Arcadia Lisindro Penejo (Napoleone fece anche il miracolo di cangiar la zampogna pastorale in epica tromba, purtroppo!), che in versi sciolti cantò *l'Italia rigenerata da Napoleone il Grande*; e C. A. Bossi, che pure in versi sciolti scrisse una *Napoleonica*; e Girolamo Orti, che a soggetto della sua *Russiade* prese la funesta spedizione di Russia e specialmente la liberazione del pontefice Pio VII, affermando che

se di Fingallo
Il patetico figlio ei sol de' Celti
Pote i gesti cantar,

egli, l'Orti, l'avrebbe, almeno nell'argomento, superato; e S. Redaelli, che cantò lo stesso argomento nella *Ritirata di Mosca*;

e Domenico Costarina, che anch'egli compose in ottava rima un *Napoleone a Mosca*, dove la narrazione del fatto storico è intramezzata da episodi amorosi. Ma i più gravi peccati, verso Napoleone, verso la storia e verso la poesia, li ha da scontare nel mondo di là, se v'ha una pena pei profanatori delle muse, un verseggiatore che noi conosciamo di già come autore d'un poema su Cristoforo Colombo. Bernardo Bellini nel suo *Tieste Anglico* (1818) fece sul serio quello che appena appena gli si potrebbe perdonare se l'avesse fatto per giuoco. Il suo poema è la cosa più stravagante del mondo; ma d'una stravaganza non geniale e simpatica, sì bene goffa e risibile. Il Bellini non si peritò di metter in opera tutti i ferrivecchi della tecnica tradizionale: il poema s'apre con un concilio di demoni, i quali poi fanno chi a Pietroburgo, chi a Vienna, chi a Parigi, chi a Londra, spargendo semi di sangue e d'ira e mettendo il mondo in scompiglio. Uno fa sollevare il regno di Napoli contro Murat: un altro manda in fiamme il palazzo reale di Londra. La principessa Carlotta di Galles intanto vien ferita nel cuore da Cupido: l'oggetto del suo amore è il principe di Coburgo, col quale si sposa: e il matrimonio è descritto nel canto sesto. In quest'affare dell'innamoramento non c'entra solo Cupido, mandato da Venere; c'entrano anche la Fede, la Speranza, la Carità, la Pietà, in forma d'ancelle, e le Grazie. Ma veniamo a Napoleone: questi di ritorno dall'isola d'Elba, sbarca a Cannes e vedendo sopra un muro dipinta la sfortunata spedizione di Russia, sfodera la sua spada e furiosamente investe e tempesta di colpi quel muto testimonio delle sue disgrazie. Si reca quindi in una caverna a consultare una maga, la quale gli fa comparire innanzi l'ombra di Giuseppina: il povero Napoleone se ne va con la predizione d'una prossima sconfitta. Mentre è adunato il Congresso di Vienna, quattro genii, con la spada sguainata, entrano nella sala delle deliberazioni e arringano i diplomatici presenti. A Waterloo poi avvengono cose dell'altro mondo. Se Victor Hugo avesse letto il poema del Bellini, oh quanto ci avrebbe imparato di bello, di maraviglioso! Immaginatevi che Napoleone, rottagli tra le mani la spada, afferra una trave e, novello Rodomonte, si slancia con essa nella mischia. Una mina gli scoppia sotto i piedi e lo manda per aria, ma egli ricade in terra senza farsi alcun male. Un ignoto campione lo sfida: egli accetta il duello e uccide l'avversario. La battaglia sta per esser perduta; Napoleone si scaglia contro Wellington per combat-

tere con lui a corpo a corpo; gli cala un fendente sul capo; ma un cherubino para il colpo col suo scudo. Questo va in pezzi con un fragore tale che la terra n'è scossa e Napoleone è trasportato in una selva incantata, dove si rinnova il portento di Polidoro e di Pier delle Vigne: da un tronco egli ode uscire la voce del maresciallo Lannes. In quella selva capita anche un ufficiale francese, il quale per aver bestemmiato la Provvidenza viene assalito da quattro spettri, che lo trasportano in un cimitero, dove una terribile mano calata dal cielo (ben diversa dalla provvida mano manzoniana, che trasportò Napoleone in più spirabil aere) lo afferra e, in quattro e quattr'otto, lo seppellisce vivo. Cose da far venire la pelle d'oca! Intanto Carlotta di Galles muore per effetto d'un turbine e la sua anima sale a Dio, mentre gli zeffiri del Baltico volano a Londra per apprestarle una tomba di lauri, e Amore fa sorgere dal suolo un sepolcro di marmo. Che volete di più? A petto di tutto questo non può che apparire sobria e discreta l'invenzione di Tullio Malipiero, il quale nel poema *La verità sullo spirito dei tempi e sul nuovo carattere di nostra età*, dopo aver passati in rassegna, per mezzo d'uno specchio datogli dalla Verità, i vari stadi dell'umana società, imagina che a ricondurre in terra la virtù e la pace scenda dal cielo Astrea, in cui è personificato il Congresso di Vienna!

L'epopea
del risor-
gimento
nazionale.

Secondo il Malipiero col Congresso di Vienna sarebbe dovuto cominciare per l'Italia e pel mondo l'età dell'oro; ma egli faceva i conti senza quel mariuolo di Satanasso, il quale là, nei tenebrosi regni della morte, se la intendeva co' suoi demoni a danno della pace universale. Di codeste macchinazioni infernali ci ha già informato il Bellini; e chi non gli credesse, legga il poemetto del consigliere e archiatra dalmatino Guglielmo Monis, intitolato *Ruletzky*, dal quale apprendiamo che la rivoluzione del '48 fu appunto una conseguenza delle macchinazioni di Plutone, cominciate precisamente dopo la pace di Vienna del 1815. Plutone aveva, subito dopo quel trattato, raccolti a consiglio i suoi diavoli e insegnato loro che cosa dovevan fare uscendo dall'inferno e andando pe' vari regni d'Europa. Dovevan suscitare dappertutto rivoluzioni; ed essi ci si misero di buono, ma i maggiori e più gravi effetti delle loro mene non si videro che molti anni dopo: furono i moti rivoluzionari del '48 in Germania, a Vienna, a Milano. Ecco così al momento veramente epico, in cui s'apre la grande

titanica lotta combattuta dall'Italia pel suo riscatto. Ma qui mentre le sacre memorie de' nostri eroi e de' nostri martiri ci si affollano dinanzi, riempiendoci l'animo di commozione, noi, al dover soffermarci su d'una meschina e goffa epopea in onor di colui, nel cui nome è tutta una storia d'oppressioni, di sangue, di lagrime, ci sentiamo venir meno il cuore, e ci domandiamo: a che rievocare dal meritato oblio un poema anti-patriottico, quando tanta materia di poesia ci offre la storia del patrio risorgimento? a che onorar d'uno sguar lo gli adulatori inni di lode al feld-maresciallo austriaco, quando le prigioni, i patiboli, i campi di battaglia ci danno ben altre glorie degne dell'esaltazione poetica? Sì, è vero: la religione di questi santi ricordi non dovrebbe essere profanata da ciò che v'è di freddo, di misero, di vano nell'indagine d'un piccolo fatto letterario, che, purtroppo, non ha nulla che fare con la nobiltà e la grandezza degli avvenimenti cui si riferisce. Se non che anche una tale indagine credo possa tornar utile, non foss'altro per farci sentire ancor più vivamente, per ragion di contrasto, quella nobiltà e quella grandezza. D'altro lato è interessante vedere qual fu per un poeta di parte austriaca l'aspetto epico del nostro quarantotto, vera epopea che gli Italiani fecero ma non scrissero.

Il poemetto del Monis, pubblicato a Zara nel 1850, è in tre libri di esametri latini. S'è visto come comincia: a Milano è scoppiata la rivoluzione: l'esercito austriaco n'è cacciato ed è costretto a rinchiudersi tra il Mincio e l'Adige. Carlo Alberto viene in aiuto dei Lombardi, mentre da tutte le parti d'Italia accorrono crociati a combattere contro l'Austria. Anche le donne accorrono al campo: tra esse primeggia Cristina Belgioioso Trivulzio, « inclita sopra le altre e rifulgente per ricchezze e per vigore d'animo: e tale è la dignità del suo volto, da poter essere detta una vera Pallade pugnace ». Ed essa si trae dietro una folla di giovani bramosi di combattere a pro dell'Italia. Il poeta, udita la vittoria degli Italiani presso il Mincio, gravemente agitato, passa in veglia tutta la notte: sul far del giorno, preso da lieve sonno, è trasportato nei luoghi ove sta accampato l'esercito italiano, e di là a Pietole, patria di Virgilio, dove, entrato in un antro, invoca gli dei perché gli rivelino il futuro. Gli appare il cantor d'Enea in persona, che rimprovera gli Italiani per aver trascurata l'occasione propizia di vendicarsi e rimettersi in libertà e loda l'ingegno, l'abilità di Ra-

detzki; predice inoltre la caduta di Vicenza e il ritorno degli Austriaci a Milano. Frattanto è avvenuta la battaglia di Custoza: i demoni sono tornati all'inferno. Plutone convoca un nuovo consiglio e ordina che si suscitino altri tumulti a Vienna: manda fuor dell'inferno anche le Furie. Megera viene in Italia, Tesifone va in Ungheria. Quivi scoppiano disordini: il Bano di Croazia invade il paese, e siccome a Vienna si crede che ciò sia avvenuto per ordine del governo, anche a Vienna scoppia la rivoluzione; la città viene cinta d'assedio; la Furia, riuscita nel suo intento, torna all'inferno. Espugnata Vienna, l'imperatore Ferdinando cede il trono al nipote Francesco Giuseppe; gli Ungheresi non vogliono saperne del nuovo re e si preparano alla guerra. Scoppiano tumulti a Roma: viene ucciso Pellegrino Rossi; il papa fugge a Gaeta, e a Roma è proclamata la repubblica. La rivoluzione si estende in Toscana e i Piemontesi sperano d'aver con sé tutta l'Italia contro gli Austriaci. A Radetzki appare in sogno l'Italia, che, chiedendogli perdono della sua protervia, gli si raccomanda. Il maresciallo, destatosi, convoca i generali e poi muove contro il nemico: ne segue la battaglia di Novara, l'abdicazione di Carlo Alberto, il colloquio di Radetzki con Vittorio Emanuele, il trattato di pace. Il poemetto finisce con l'apoteosi del feld-maresciallo.

Ho voluto dar conto di questo poemetto, sebbene veramente non entri nell'orbita della letteratura italiana, perché, se dal punto di vista del sentimento e della prospettiva storica, esso rappresenta l'antitesi di ciò che sarebbe potuto essere un poemetto scritto da un italiano, è forse da credere che questo non sarebbe riuscito, nei riguardi dell'arte, molto diverso da quello, quando l'autore avesse voluto attenersi alla tradizione epica seguita dagli autori di poemi del principio del secolo. Un Bernardino Bellini avrebbe fatto su per giù quello che fece Guglielmo Monis, quanto a tecnica. Se non che, come dissi, i nostri nonni e i nostri padri del quarantotto pensarono a far l'epopea con la spada anziché con la penna, ed è ventura che la storia letteraria di quel periodo conti tanti poemi epici di meno, quante di più la storia politica conta pagine gloriose.

O giornate del nostro riscatto! Ben altro avevano allora nella mente e nel cuore i figli d'Italia, perché la loro fantasia amasse baloccarsi coi convenzionalismi tecnici della tradizione epica! E per noi quel passato relativamente vicino non ha bisogno della veste poetica per farci sentire tutta la sua sublime poesia:

basta a ciò la sola e nuda narrazione storica. Non è quindi il caso di deplorare che e sugli avvenimenti del quarantotto e sui posteriori, che diedero all'Italia la libertà e la indipendenza, non ancora sia stata scritta un'epopea. Ma sarà essa, del resto, scritta giamai? Avrà quando che sia l'Italia il suo Omero? Perché ciò avvenga, occorrerà che intorno a quei fatti germogli e fiorisca dalla fantasia e dal cuore del popolo la leggenda epica, e questa potrà giungere alla sua perfetta maturità solo quando, per usare le parole del Carducci, altre istituzioni religiose e civili governeranno la penisola e il popolo parlerà un'altra lingua da quella di Dante e il vocabolo Italia sonerà come il nome sacro dell'antica tradizione della patria. E il protagonista di quella leggenda sarà Garibaldi. Già il Carducci, in pagine d'intonazione veramente epica, disse quale potrà essere il mito garibaldino in secoli da noi molto remoti. Noi non leggeremo l'*Iliade* che narrerà la guerra santa del nostro riscatto; però è concesso a noi di sorprendere negli occhi de' venerandi superstiti il vivido lampo de' passati entusiasmi e di sentir palpitar nella tremula loro voce commossa tutta la poesia di que' giorni gloriosi. Gli è per ciò che noi possiamo integrare col sentimento i timidi tentativi di canto epico apparsi finora sull'argomento e perdonarne la deficienza artistica, in grazia della materia o dell'autore, com'è il caso dei due poemi garibaldini la *Garibaldeide* del prete Luigi Medaglia (1866) e le *Gesta di Garibaldi* di Marianna Giannone (1889) e il poema sulle proprie imprese scritto da Garibaldi stesso; o sentirne tutta la nobile ispirazione e apprezzarne il valor artistico, pur riconoscendoli lontani dall'ampiezza e dall'altezza degne della materia, com'è il caso della *Canzone di Garibaldi* di Gabriele D'Annunzio, e della *Rapsodia garibaldina* di Giovanni Marradi. Ma quando quello che per noi è un passato recente, diventerà un evo antichissimo, chi avrà la voce e le parole convenienti a suscitare nel cuore de' tardi nepoti, per mezzo d'un canto epico, i fremiti del santo entusiasmo, onde sull'altare della patria tanti eroi e tanti martiri offesero in olocausto il loro sangue, la loro vita?

CAPITOLO UNDECIMO

L'epopea religiosa

Se la *Divina Commedia* sia un poema epico-religioso. — Il *Quadriregio* di Federico Frezzi. — La *Città di vita* di Matteo Palmieri. — Altri poemi di contenuto religioso del sec. XV. — L'*Antoniade* di Maffeo Vegio. — Paganesimo e cristianesimo. — Il *Parto della Vergine* di Jacopo Sannazzaro. — La *Cristiade* del Vida. — Altri poemi epico-religiosi latini. — Le *Lagrine di S. Pietro* di Luigi Tansillo. — La *Strage degli Innocenti* di Giambattista Marino. — I poemi sulla creazione. — Il *Mondo creato* di Torquato Tasso. — La *Creazione del mondo* di Gaspare Murtola. — Il *Terrestre Paradiso* di Benedetto Menzini. — Il *Giudizio estremo* di Toldo Costantini. — Altri poemi del Seicento tra l'epico e il sacro. — Il poema epico-religioso nel sec. XVIII. — Il poema epico-religioso nel sec. XIX. — Il *S. Benedetto* di Angelo Maria Ricci.

Se
la *Divina
Commedia*
sia un poe-
ma epico-
religioso

Cominciamo da Dante (*ab Jove principium*): può la *Divina Commedia* essere compresa tra i poemi epico-religiosi? Dice il De Sanctis: « Che poesia è cotesta? C'è materia epica e non è epopea; c'è situazione lirica, e non è lirica; c'è un ordito drammatico, e non è dramma. È una di quelle costruzioni gigantesche e primitive, vere enciclopedie, bibbie nazionali; non questo o quel genere, ma il tutto che contiene nel suo grembo ancora involute tutta la materia e tutte le forme poetiche, il germe di ogni sviluppo ulteriore. Perciò nessun genere di poesia vi è distinto ed esplicito: l'uno entra nell'altro; l'uno si compie nell'altro. Come i due mondi (il nostro e l'oltretomba) sono in modo immedesimati, che non puoi dire qui è l'uno e qui è l'altro, così i diversi generi sono fusi di maniera, che nessuno può separare i confini che li dividono, né dire se questo è assolutamente epico, e questo è drammatico ». L'Hagel peraltro pone risolutamente la *Commedia* tra i *poemi epici*, e in vero caratteri epici in essa non mancano: esprime la vita d'una nazione; è nazionale e individuale ad un tempo; canta un'età che porta profondamente impresso un carattere universale; canta l'eterna battaglia fra il bene e il male, battaglia combattuta non nello spazio illimitato e inde-

finito, ma in un teatro che ha figura e determinazioni concrete, nei tre regni dell'oltretomba, circoscritti e distinti. Né la lotta è sostenuta dall'umanità in astratto, sì bene considerata ne' suoi individui più famosi e da un personaggio vivente. Tuttavia essa è un poema epico *sui generis*; *sui generis* anche come poema epico-religioso. A me pare che tutto quello che di epico ha la *Divina Commedia* sia estraneo al carattere suo di *poema sacro*: essa è epica in quelle parti dove l'elemento sacro è quasi assente. L'epicità della *Commedia* è ben diversa dalla epicità del *Paradiso perduto* del Milton e della *Messiaide* del Klopstock: questi, come il Sannazzaro, come il Vida, come il Tasso nel *Mondo creato*, vollero fare dei poemi epici materializzati di elementi sacri: Dante ha fatto un poema sacro materializzato di elementi epici. L'epicità della *Commedia* scaturisce tutta da ciò che nel poema v'è di umano: dalla personalità del poeta prima di tutto, poi da quella delle figure ch'ei ci pone vive dinanzi; epica è nella *Commedia* l'espressione umana, per cui giganteggiano l'arinata tra i bagliori sinistri del sesto cerchio dell'inferno, Sordello nella costa del purgatorio, Giustiniano e Cacciagnida in paradiso: epico è l'elevarsi di Dante uomo dall'ombra della selva selvaggia ai fulgori dell'empireo. La poesia di Dante non vanisce mai in un misticismo indeterminato e in un teologismo arido e pedantesco, appunto perchè è continuo, perpetuo il riferimento a lui uomo, che tale rimane anche tra le sfere celesti, e della sua umanità irraggia i cieli. È una epicità, se così si potesse dire, di carattere essenzialmente lirico, e per ciò appunto, anche ponendo la *Divina Commedia* in capo alla serie de' poemi epico-religiosi, essa è epica e sacra in un suo modo particolare e fa parte a sé. E come per codesta singolarità del suo carattere epico, così si differenzia da altri poemi epico-religiosi anche pel modo in cui v'è fatta la miscela del mirabile cristiano col mirabile pagano. Tale miscela non ha un'origine dirò così letteraria o retorica, non è fatta in omaggio a certe regole: ma, nel mentre pur è una natural conseguenza dello studio fatto da Dante su Virgilio e dell'influsso della tradizione classica, d'altra parte è un assentimento alla credenza popolare e all'opinione dei Santi Padri.

Dall'idea d'un tale assentimento non fu guidato Federico Frezzi, il migliore imitatore di Dante, nel suo *Quadriregio*, compiuto tra il 1400 e il 1403. Il Frezzi, che fu do-

Il
Quadrire-
gio del
Frezzi.

menicano, provinciale dell'Ordine intorno al 1402 e vescovo di Foligno nel 1403, volle senza dubbio comporre anch'egli un *poema sacro*, nel quale fosse rinnovata la creazione dantesca. Ciò fece dando un significato simbolico all'elemento mitologico, da lui messo in opera più largamente che da Dante; nel che può vedersi un indizio dell'azione esercitata sul Frezzi dal movimento umanistico, che sullo scorcio del sec. XIV cominciò a prender vigore grande e larga estensione, e pel quale gli spiriti erano portati ad assimilarsi le concezioni e le figurazioni dell'arte classica. Quella del Frezzi non fu una voluta adesione alle credenze popolari e alle opinioni dottrinali de Santi Padri. La costruzione dei regni oltremondani ideata dal Frezzi non ha nulla a che fare con la coscienza popolare o con la dottrina cristiana; è una concezione puramente simbolica, nella quale un significato simbolico assumono non pur le deità e le personalità mitologiche, quali Venere, Cupido, Minerva, Plutone, le ninfe di Diana, Circe; ma anche gli uomini del tempo suo o de' tempi recenti, ch'egli incontra nel viaggio. Dalla poesia del Frezzi è esulato ogni palpito di umanità, e sotto questo rispetto potrebbe dirsi che il *Quadrivregio* è molto più remoto dagli spiriti dell'arte dantesca di quello che non lasci credere a un osservatore superficiale l'imitazione larga che fece il Frezzi di situazioni, d'immagini, di espressioni, d'interi versi della *Commedia*. Per ciò il *Quadrivregio* non è un poema nè umano nè sacro; e come la *Commedia* fa parte a sè, così esso non può essere da noi accolto nella storia dell'epopea religiosa, sebbene in esso sia la descrizione dell'inferno, del purgatorio e del paradiso. È nè più nè meno che un poema allegorico didattico; la forma popolare della visione non è ormai più che un pretesto; essa ha perduto ogni interesse umano ed artistico per divenire la veste di aride moralizzazioni e sottigliezze teologiche, nelle quali non è più quella poesia che pur dovrebbe sempre spirare dalle cose sacre.

La Città di
vita del
Palmieri.

E codesta trasformazione della sacra visione popolare, non in vero e proprio poema sacro, ma in poema aridamente e oscuramente teologico, si fa anche più sensibile nel secolo XV. E in vero, se poco d'umano e di sacro è nel *Quadrivregio*, meno ancora ve n'è nella *Città di vita* di Matteo Palmieri, imitazione dantesca, il cui valore sta più che in altro in questo, ch'essa nacque frammezzo a quel gran fervore di studi classici che non lasciò agli umanisti, tutti invasati dall'ammirazione per gli scrittorigreci

e latini, molto tempo e molta voglia di leggere e studiar Dante. L'opera tratta dell'origine e della sorte dell'anima umana e svolge certe dottrine neoplatoniche, nonché un'opinione di Origene rigettata dalla Chiesa come eretica. La Sibilla Cumana (ecco pur qui l'elemento pagano) guida il poeta al luogo dove stanno gli angeli che alla caduta di Lucifero rimasero neutrali (e che Dante pose nel vestibolo dell'inferno). Affinché si decidano o per il bene o per il male, essi diventano uomini. Nello spazio di un anno, attraverso il cielo dei sette pianeti, dei quali ricevono l'influsso secondo le loro buone o cattive disposizioni, e attraverso i tre elementi, che loro forniscono un corpo, essi discendono in terra. Di qui o seguono nel profondo dell'inferno l'angelo ribelle, ovvero si levano coi buoni alla felicità del cielo. Il poeta, accompagnato dalla sua guida, si aggira per il cielo dei pianeti e per i tre elementi, quindi, in una notte, per le diciotto case dei vizi, e in un giorno per le dodici abitazioni delle virtù. Della possente poesia dantesca nulla è più qui rimasto: filosofia e teologia hanno soffocato ogni spirito poetico.

E la medesima aridità teologica è nel *Giardino* di Marino Jonata (1465) e nell'*Anima peregrina* di frate Tommaso de' Sardi finita nel 1509. Ma, restando nell'ambito del secolo XV, del poema sacro quale si venne più tardi determinando nella forma epica col Sannazzaro, col Vida e col Tasso, qualche esempio s'ebbe pur allora. Non intendo già parlare del *Libro del Salvatore* di Candido de' Buontempi, prolissa parafrasi del testo evangelico frammezzata da lunghe disquisizioni teologico-morali; o della *Vita del Santissimo Johanni Baptista* di Francesco Fidelfo: opere l'una e l'altra più somiglianti a cronache rimate che a poemi. Carattere epico-teologico ha il primo libro di un poema di Lorenzo Buonincontri da S. Miniato composto tra il 1472 e 1475, nel quale in esametri latini è narrata la vita di Cristo, la diffusione del cristianesimo e la battaglia degli angeli ribelli. Dello stesso Buonincontri sono i quattro libri *Dierum solemnium Christianae Ecclesiae*, specie di *Fasti* cristiani, ove sono elaborati i racconti di Jacopo da Varazze con poesie parte in distici elegiaci, parte in metri lirici. E il distico elegiaco fu pure adoperato da maestro Domenico di Giovanni nel suo *Theodiceon seu de vita et obitu SS. Virginis Mariae*, diviso in quattro libri, dei quali peraltro solo il primo tocca della vita e della morte della Vergine, perché il secondo tratta

Altri
poemi di
contenuto
religioso
nel
sec. XV.

L'Anto-
niade del
Vegio.

dell'immortalità e della gloria di lei, il terzo dei templi romani e toscani, il quarto dei templi fiorentini. Nessuno di questi componimenti ha la forma né la condotta di poema da poter in qualche modo stare accanto a quelli di tipo classico. Un tale poema arieggiante all'epopea si ha primamente per opera di un poeta ch'ebbe la precisa intenzione di trattare materia sacra coi procedimenti stessi onde allora si cantò di storia o di mitologia alla maniera di Omero e di Virgilio. Fu questo poeta Maffeo Vegio, pel quale l'avventurarsi a trattare epicamente del ritiro di S. Antonio nel deserto, non doveva parere impresa troppo difficile, se non gli era sembrato soverchio ardire dare un complemento all'*Eneide* di Virgilio, e gareggiare con Omero nell'*Astianalte*. Se le vicende di S. Antonio nel deserto siano o non siano argomento poetico, è questione del tutto relativa: in esse un motivo d'arte può esservi, ove vi sia l'artista che sappia trovarvelo e vivificarlo. Si pensi al quadro famoso del Morelli *Le tentazioni di S. Antonio*, e si comprenderà come il genio di un artista possa dar vita a ciò che per altri è arido e muto. Ma l'*Antoniade* del Vegio è ben lontana dall'essere un'opera vitale; in essa non v'è soffio d'ispirazione, non v'è palpito di sentimento, non v'ha né epopea né dramma né lirismo: non epopea, perché la virtù dell'eremita non è presentata con tali caratteri eroici da raggiungere i fastigi della grandezza epica: non dramma, perché le tentazioni son vinte più per il voler del cielo, che per la forza dell'uomo: non lirismo, perché il sentimento religioso non si rivela gran che in tutta la narrazione. Nell'*Antoniade* non c'è affatto l'elemento pagano (c'è un concilio in cielo, ma di angeli, uno all'inferno, ma di diavoli); purtroppo peraltro non c'è nemmeno poesia.

Paganismo e cristianismo.

Pare impossibile, ma a codesti nomini del Quattrocento, imbevuti tutti, più o meno, di classicismo, la religione cristiana non parlò quasi mai un linguaggio sentitamente poetico, non diede quasi affatto quella ispirazione fervida, che poi, molto più tardi, vi trovarono i romantici, ai quali lo Chateaubriand rivelava la virtù ispiratrice della religione di Cristo nel *Genio del cristianesimo*. I religiosi stessi, quando si diedero a trattar materia sacra, sentirono il bisogno di ricorrere alle divinità pagane. Invano Macario Muzio aveva, nella prefazione al suo poemetto in esametri latini *De triumpho Christi* (1499), ammonito, che nessun buon cristiano avrebbe dovuto tollerare di

sentir ricantate in poesia le false favole degli dei pagani, ed egli stesso metteva in pratica il suo precetto descrivendo la discesa di Cristo al Limbo e poi la sua ascensione al cielo, senza la benché minima miscela di paganesimo. Il suo esempio non fu seguito dal mantovano Battista Spagnoli, carmelitano, e generale dell'Ordine, il quale nel 1502 dava fuori il poema *Parthenicae*, ove sono cantati la vita e i miracoli della Madonna, la leggenda di Santa Caterina d'Alessandria e altre leggende sacre con larga mescolanza di elementi pagani, del che grave colpa dovette senza dubbio fargli il compaesano Teofilo Folengo. Questi, oltre aver con bizzarro spirito riso degli uomini e delle cose del suo tempo nella gaia comicità del latino maccheronico, rise anche della mitologia e contrappose ai poemì mitologici allora di moda, alcune opere religiose, tra le quali ricorderò l'*Agionachia* (solo ai nostri giorni pubblicata), dove in più migliaia di esametri narra aridamente la vita di diciotto santi del martirologio cristiano. Nella introduzione di quest'opera è descritta la lotta tra i numi cristiani e i pagani, i quali ultimi sollevano contro gli avversari le furie dell'Averno. In vari luoghi poi del *Balbus* sono messi in ridicolo gli dei falsi e bugiardi, con raffigurazioni giocondamente grottesche. Intanto, in questi stessi anni, nasceva il vero poema epico-religioso, come maturazione dei tentativi del secolo precedente, con il *Parto della Vergine* del Sammazaro e la *Cristiade* del Vida.

A spiegar codesta maturazione dei germi trasmessi dal secolo precedente, è da notare il fatto che in opposizione al rinascere degli studi classici, avvenne anche una specie di risorgimento dei poeti latini dei primi secoli cristiani. Fu come un risorgimento cristiano che si contrapponeva al risorgimento pagano, e i dotti del secolo XVI non poterono rimanere del tutto indifferenti davanti agli ammiratori della poesia ispirata dagli Evangeli. Nel 1500 Fausto Andreliino, professore nell'Università di Parigi, prendeva ad argomento del suo corso di letteratura il poema latino *Evangeliarum libri IV* dello spagnuolo Iuvenco del IV secolo, e dandone poi l'edizione, scriveva: « Perché, o lettore, tu sei cristiano e nato da parenti cristiani, studia giorno e notte il poeta cristiano Iuvenco, che espone i dogmi della fede cristiana, affinché non sembri che tu voglia leggere soltanto ed udire i tuoi poeti ed oratori pagani. Niente in vero di più bello, di più leggiadro, che il non ignorare gli eleganti

carmi nei quali sieno celebrati i divini misteri ». Quasi risposta a questo invito, ci fu allora una reviviscenza nello studio di questi scrittori de' primi secoli del cristianesimo; tra i quali si nota una larga fioritura di poesia narrativa, come può vedersi nella raccolta *Poetarum veterum ecclesiasticorum opera christiana*, pubblicata dal Fabricio nel 1564.

Se arrendendosi all' invito dell' Andrelino, parecchi studiosi avranno preso a leggere l'uno o l'altro di que' poemi, poco in vero vi avranno trovato che appagasse le loro esigenze di squisiti cultori della poesia classica. Eccettuati infatti i tre poemetti sulla *Creazione*, sul *Peccato originale* e sul *Giudizio finale* di Alcimo Edicio Avito, arcivescovo di Vienna, vissuto tra la seconda metà del secolo V e la prima del secolo VI, poemetti assai notevoli per forza descrittiva e per certi tratti poetici, che possono competere con alcuni luoghi del *Paradiso perduto* del Milton; gli altri quasi tutti non potevano offrir nulla che soddisfacesse veramente il gusto artistico degli umanisti del primo Cinquecento. Ad ogni modo anche la lettura e lo studio di questi poeti poté, almeno in parte, contribuire a far nascere il desiderio di ricantare gli argomenti da loro trattati, in una forma artisticamente più degna: ed ecco infatti due umanisti egregi accingersi a dire alla novella letteratura latina due poemi epico-religiosi che potessero tenere il paragone di quelli di tipo classico: Jacopo Sannazzaro e Marco Girolamo Vida.

Nella letteratura e nell'arte del Quattrocento ci si presentano in gran numero gli esempi di scrittori che offrono il doppio e contraddittorio aspetto di spiriti imbevuti di paganesimo da un lato, e di devoti credenti dall'altro. Poeti e pittori passano da soggetti sacri cristiani a soggetti mitologici con quella medesima disinvoltura con cui nella vita si passava dalle pratiche religiose ai più liberi godimenti mondani. L'Accademia Pontaniana di Napoli, l'ambiente spirituale ove si formò la coscienza artistica di Jacopo Sannazzaro, di colui che diede alla nostra letteratura il primo poema epico-religioso veramente notevole sotto il rispetto artistico, ci presenta anch'essa, nella sua produzione letteraria, quella antitesi che costituisce il lato più caratteristico della vita intellettuale del Rinascimento. Qual poeta più penetrato di spiriti pagani che Giovanni Pontano, l'elegantissimo e ispirato cantore degli *Amori*, dei *Tumulti*, delle *Nenie*? A leggere i suoi versi non ci sentiamo noi trasportati a quei tempi in cui gli dei non erano falsi e bugiardi per le fantasie

e i cuori degli uomini? Ma come filosofo e cristiano il Pontano nega l'esistenza degli dei, lamenta la superstizione, inneggia al Dio uno, alle eterne e immutabili leggi della natura, spiega i miti in maniera razionalistica dai fenomeni naturali. Come artista ristabilisce l'antica divinità nel suo splendore pagano e si perde affascinato al suo cospetto e ce la pone innanzi agli occhi raggiante di bellezza. Qual fosse l'ammirazione del Sannazzaro pel Pontano, risulta dall'elegia IX del libro I, ov'egli enumera le opere del maestro e lo esalta come il più grande poeta d'Italia, lodandolo non solo quale evocatore di dei e ninfe, ma anche quale celebratore del vero Dio. Orbene: tutto ciò che fin qui ho detto non può che farci apparire come naturalissimo il fatto che Jacopo Sannazzaro, pur essendo cresciuto all'arte in un'atmosfera impregnata di paganismi, abbia voluto cantare epicamente il più grande mistero della religione cristiana, e deve consigliarci molta cautela nel concludere intorno alla maggiore o minore sincerità del sentimento religioso che lo ha ispirato.

Il *Parto della Vergine* (1526) può essere recato come esempio ammirevole di quel *labor limae* tanto raccomandato da Orazio; infatti esso costò all'autore più che vent'anni di assiduo e quasi quotidiano lavoro, sebbene non conti che poco più d'un migliaio di versi divisi in tre libri. Una tale infaticata, lunga, pertinace elaborazione, per cui il poeta sottopose ogni parola, ogni imagine, ogni atteggiamento del pensiero, ogni artificio stilistico e metrico a un esame in sommo grado severo e scrupoloso con una incontentabilità da artista squisito, che conosce tutti i segreti del magistero poetico e sa piegare la lingua de' classici all'espressione di concetti ben lontani dallo spirito del mondo antico: una tale elaborazione, dico, se da una parte contribuì a darci un vero gioiello di rinnovata e viva e fresca latinità, dall'altra finì col togliere calore e forza al sentimento ispiratore, o almeno a rendercene meno immediata ed efficace la percezione. Peraltro un'attenta e serena disamina de' fatti dimostra che i critici del sec. XVIII e XIX, i quali misero in dubbio la fede religiosa del Sannazzaro, ebbero men fine giudizio di Leone X e Clemente VII. due brevi de' quali, redatti l'uno da Pietro Bembo, l'altro da Jacopo Sadoleto, ci assicurano che il *Parto della Vergine* fu considerato da quei due papi come libro, non pur ortodosso, ma pio ed idoneo ad alimentare la fede e la devozione. Nel secondo si

Il *Parto della Vergine* del Sannazzaro.

legge che l'argomento del poema mostra nell'autore pari la pietà e l'ingegno, e si chiama il Sannazzaro uomo non meno religioso che dotto; nel primo è detto addirittura che in quei tempi, in cui la Chiesa era minacciata da pravi eretici, egli le rendeva da solo un servizio maggiore di quello che molti insieme non le avessero reso in passato, e che doveva far pubblico al più presto il suo lavoro, affinché coloro che per avventura leggessero il veleno vomitato da falsi cristiani contro la religione, potessero ricorrere a quel poema come a salutare efficacissimo rimedio.

Al Sannazzaro credente e devoto, il pensiero di cantare in un poema il mistero della natività di Cristo non dovè sembrare nè strano né sconveniente sia sotto il rispetto artistico che sotto il rispetto religioso: nell'arte quel soggetto era divenuto tradizionale, nella religione era il fondamento precipuo di tutte le credenze. Il Sannazzaro dovette primamente pensarvi dopo che nel 1501 andò, con Federigo d'Aragona, esule in Francia: si trovò allora in uno stato d'animo particolarmente adatto a sentire tutta la poesia che spira dal culto della Vergine. In Francia c'era allora, come si è detto, l'Andrelino, le cui parole d'eccitamento allo studio degli antichi poeti cristiani poterono forse qualche cosa anche sull'animo dello scrittore napoletano, che non ignorava certo quante ispirazioni la poesia e le arti figurative avessero tratte dalla scave figura della Vergine. I momenti più solenni della vita di Maria erano stati idoleggiati in mosaici, in freschi, in tele, dal terzo secolo dell'era cristiana senza interruzione fino al tempo del Sannazzaro; ma l'interpretazione figurativa del racconto semplice dell'Evangelio di S. Luca o di quello più drammatico, penetrato di elementi orientali, del Protoevangelio di S. Giacomo: era andata a mano a mano perdendo della ingenua semplicità primitiva per assumere forme più complesse con la intrusione di particolari esornativi estranei allo spirito genuino del soggetto. Codesta lunga elaborazione, per la quale i vari episodi del mistero della incarnazione erano venuti a prender un aspetto sempre più alieno da quello ch'essi hanno nella narrazione evangelica, avvenne pure nel campo della poesia, sì che non può recar meraviglia che il Sannazzaro, accingendosi a trattar l'alto soggetto in un poema, e per di più in un poema che, quanto a tecnica, doveva gareggiare con quelli epici dell'antichità, sentisse il bisogno di ampliare la cerchia del rac-

conto sacro, includendovi particolari descrittivi ed elementi di natura epica, precisamente come i pittori dell'estremo Quattrocento e del Cinquecento si compiacquero di arricchire lo sfondo de' loro quadri, trattanti tale materia, di motivi architettonici o di paesaggi o di figure. Certo a noi può sembrare che il Sannazzaro abbia commesso un grande errore rivestendo di forme epiche quell'argomento. La materia biblica si acconcia solo alla semplice narrazione leggendaria od all'inno, non all'estensione e allo splendore dell'epopea eroica. Per adattarla a questa forma il poeta dovette ricorrere a espedienti tecnici d'un valore, artisticamente parlando, assai discutibile.

Ma vediamo il contenuto del poema. Il primo libro comprende il decreto dell'umana riparazione, l'annuncio dell'angelo, l'assenso di Maria ed il concepimento, la commozione che la notizia d'un tal fatto produce nel Limbo e la predizione ch'ivi fa David, toccando della Passione e dei trionfi del Salvatore. Nel secondo libro la Vergine incinta accorre a visitare la cognata; Augusto ordina il censimento; Giuseppe e Maria vanno per ciò a Betlemme; li accoglie una grotta, ov'è la povera stalla e dove nel rigore del verno nasce il Messia; lo adorano i due animali che lo riscaldano; la gloria degli angeli riempie l'angusto speco, e, compreso di sensi di tenerezza e di amore, S. Giuseppe è il primo a venerare l'Uomo-Dio. Nel terzo libro l'Eterno annunzia ai celesti il nascimento felice, e manda in terra la Letizia, che prima scende a consolare i pastori. Questi si recano ad adorare il divin Bambino e ne cantano le glorie presso il presepio. L'esercito delle celesti milizie accompagna su in cielo que' pastorali tripudi, ed il Giordano (sulla cui urna sono effigiate le gesta del Messia), veduto che intorno a lui ogni cosa componevasi a festa, prende a ricordare ciò che un dì gli aveva predetto l'antico Proteo; e perciò ravvisando dover essere già nato il Messia, esulta all'aspetto delle vicine sue glorie e lieto rientra nell'alveo ondoso. A codesta concezione epica del divino mistero dell'incarnazione furono fin dal Cinquecento mosse parecchie censure. Ma i critici cinquecentisti, ed anche non pochi de' posteriori, si sono preoccupati più della giustapposizione degli elementi profani agli elementi sacri dedotti dal Vangelo, che non del modo in cui questi ultimi sono stati trattati dal poeta; eppure è qui che possiamo specialmente vedere come la poesia del Cinquecento si comportò di fronte alla materia biblica. I tre episodi del Vangelo, ch'entrano a far parte

del poema del Sannazzaro, sono quelli dell'Annunciazione, della Visitazione, del Presepe: de' tre il preferito dall'arte sacra di tutti i tempi fu quello soavissimo dell'Annunciazione: ma non vi finé vi sarà maestro di pennello o di stile, il quale abbia saputo o sappia dare di quell'episodio una interpretazione così divinamente bella nella sua semplicità, qual'è quella di Dante, là dove descrive l'intaglio ch'è sulla ripa del primo cerchio del monte della purificazione:

L'angel che venne in terra col decreto
 Della molt'anni lacrimata pace,
 Che aperse il ciel dal suo lungo divieto,
 Dinanzi a me pareva sì verace
 Quivi intagliato in un atto soave,
 Che non sembrava imagine che tace.
 Giurato si saria ch'ei dicesse: Ave;
 Però che ivi era intagliata quella,
 Che ad aprir l'atto amor volse la chiave.
 Ed aveva in atto impressa esta favella:
Ecce ancilla Dei, propriamente
 Come figura in cera si suggella.

Arte mirabile di Dante, che, coi mezzi più semplici, senza sforzo, per la sola virtù d'una luminosa visione fantastica tradotta in parole, riesce a darci viva, in tutta la sua poesia, la mistica scena. Dante ottenne il miracolo con quel suo segreto del tratteggiare a tocchi, offrendo alla nostra fantasia gli elementi ond'essa può integrare e compiere il quadro, traendone tanto maggior compiacimento estetico, quanto più la fantasia nostra risponde prontamente e vivamente all'eccitamento. L'arte del Sannazzaro invece somiglia a quella dello Ariosto, è l'arte del Cinquecento amante dei larghi sviluppi e della viva colorazione, che s'indugia volentieri nei particolari, che tutto ci pone innanzi minutamente, precisamente delineato, accarezzando e affascinando la nostra imaginazione senza peraltro eccitarla a produrre, ad aggiungere qualche cosa di suo, perché tutto, il principale e il secondario, c'è nella creazione dell'artista. Lasciamo andare che nel Sannazzaro la scena dell'Annunciazione è preceduta, come convenivasi a poema eroico, non pur da parecchi versi di protasi e di invocazione, ma da un discorso di Dio che, vedendo i mali del mondo, stabilisce di redimerlo e di far strumento di redenzione una donna, come da una donna derivò la caduta dell'uomo: poi dal comando e dalle istruzioni che Dio dà all'arcangelo Gabriele e dalla descrizione della discesa di questo; ma la soavità della

breve salutatione angelica va tutta, o quasi, perduta nella risonanza di quattordici esametri della più squisita fattura; altri dodici esametri descrivono lo smarrimento della Vergine; diciannove comprendono il discorso col quale l'angelo rassicura la fanciulla; ventidue contengono altre spiegazioni che a lei dà Gabriele: dopo di che l'*Ecce ancilla Dei* è reso così: « Ecco, son pronta: accetto venerando i tuoi comandi e il tuo dolce mistero, o padre, onnipotente; né è di voi, o celesti, l'ingannare; conosco le chiome, conosco il volto e le mani e le parole di un aligero alunno del cielo non variabile ». La concezione avviene tra prodigi: traballa la terra, pel cielo sereno s'ode il tuono, sì che tutti i popoli vengono a comprendere che alcunché di portentoso sta per accadere. L'arcangelo Gabriele ritorna al cielo e la Vergine lo segue con questa preghiera: « O divino alato, decoro dell'etra eccelso, che penetri gli arcani di natura e voli ben lungi sopra le nubi e al volo vinci i venti; sia che te aspettino le stelle librantisi felici nello spazio sereno, ciascuna nella sua orbita, sia che te richiami il cielo cristallino o t'attenda luogo più vicino al supremo Tonante, dove s'apre al sommo la regione del fiammante Olimpo e dove tu vivi d'amore ardente; va, ti prego, e sii testimonio del mio pudore ». Quanto siamo lontani dall'arte dantesca! Eppure io sarei tentato di credere che il Sannazzaro, architettando il primo libro del suo poema abbia avuto presente il canto X del *Purgatorio*. E infatti quivi, dopo la descrizione del primo intaglio raffigurante l'Annunciazione, v'è quella del secondo che raffigura David, l'umile salmista, che, crescendo alzato, precede il benedetto vaso, cioè l'Arca Santa. Ora appunto nel primo libro del *Parto della Vergine*, dopo quello di cui tenni parola fin qui, v'ha la profezia di David nel Limbo, profezia che, per il suo contenuto, ben potrebbe chiamarsi una piccola *Messiale*, nella quale naturalmente il Sannazzaro sfoggiò alla solita maniera tutti i colori della sua ricca tavolozza virgiliana. E non contento di questa predizione, il poeta ne aggiunse, come s'è detto, un'altra nel terzo libro, la quale, in verità, appare come un inutile duplicato, che ad altro non serve che ad allungare il poema, dando occasione all'autore di descrivere il Giordano col suo corteggio di ninfe, tutte vaghe e biancovestite. Egli, coricato in mezzo all'antro, sta appoggiato all'urna inclinata, urna di puro cristallo intagliato, cosa mirabile avuta in dono dai celesti. Su essa è effigiata

una folta selva, alla cui ombra riposa un gregge di cervi e capre: nel mezzo scorre un fiume d'oro e presso a questo su alto scoglio sta un giovane d'aspetto celeste in rosso vestimento, il quale versa la limpida onda tolta dal fiume sul capo del Padre e Signor dei numi tutti; e sulla sponda è un gruppo d'uomini aventi in mano drappi bianchissimi e in atto di asciugare le sante membra; l'Eterno dal cielo sereno dà manifesti segni di gaudio: bianca colomba scende a posarsi sul divin figlio: intorno tutto splende di luce radiosa e le ninfe in atti vaghi e onesti assistono alla scena, adorando. È qui, come si sarà facilmente capito, ritratto l'episodio del Battesimo, e il particolare delle ninfe dà a tutto il quadro il solito carattere di paganità. Nella prima parte di questo terzo libro, poi, v'ha la descrizione d'un concilio di santi, fatta in tutto secondo l'uso classico: ecco, per esempio, Dio sedente sul trono: egli ha sugli omeri la gran clamide, che copre d'ombre la terra e il firmamento, e che fu tessuta dalle mani della Natura, la quale con oro e smeraldi vi ricamò un maraviglioso lavoro e cioè la caduta di Lucifero e la creazione. Nel secondo libro i due episodi della Visitazione e del Presepe sono pure trattati con grande sfoggio di colori: basterà ch'io ricordi qui quel che il poeta dice a proposito del viaggio di Maria. Questa s'incammina verso la montagna in veste semplicissima, coperta la testa d'un velo, ma tale in volto da parer stella o mattutina aurora o sole nascente. Dove preme il bel piede, ivi germogliano le rose, i giacinti, i narcisi, il croco, e quanti fiori produce aprile: fermano i fiumi il loro cammino: il colle, il piano echeggiano di liete voci: gli alberi si inchinano a lei: tutto ride e fa festa: è in calma il mare, tacciono Euro, Noto e Borea: solo Zeffiro coi benigni fiati regna intorno e abbellà i lieti campi e in sua favella saluta la Vergine divina. La quale, in mezzo a tutta questa letizia della natura, ci appare non diversa da quella dea dell'amore, sotto alle cui piante fiorivano i prati e al cui passaggio rideva l'aere e lampeggiavano iridescenti l'acque, come cantarono tanti poeti ispirandosi specialmente a Claudiano. E di questo poeta della decadenza, che anche il Poliziano così largamente imitò, qualche cosa, per ciò che riguarda il colorito, trasse il Sannazzaro, che quanto allo stile però risale a Virgilio. E non si può negare al poeta napoletano il merito d'aver conseguita una efficacia di espressione davvero mirabile. C'è ne' suoi versi, oltre che una grande armonia, una non co-

mune forza rappresentativa, per la quale le immagini ci si delineano dinanzi con un rilievo assai risentito. Ma per apprezzare tali pregi, conviene distogliere la nostra mente dal racconto evangelico o meglio ripetere a noi stessi, che non diversamente dal Sannazzaro l'arte del Cinquecento intese e rese quel racconto. In questo senso può ben dirsi che nell'opera del Sannazzaro parla e si manifesta l'anima di una età, che non volle sacrificare le belle e vive energie della rinnovata arte classica alle troppo rigide esigenze d'una fede, ch'essa non poteva comprendere nel suo spirito ingenuo e primitivo.

Mentre il Sannazzaro stava componendo il *Parto della Vergine*, Leone X incitava Marco Girolamo Vida a comporre un poema sulla vita di Cristo. Così ebbe origine la *Cristiade*, che vide la luce nel 1535. Eccone in breve la tela. Gesù, prevedendo prossima la sua fine, sceglie tra l'immensa turba che lo segue dodici compagni e li conduce in un luogo solitario, dove annunzia loro la vicina sua morte; li esorta ad essere forti: indi attraversando alti monti si reca alla casa di Zaccaria in Gerico. Quivi apprende la morte di Lazzaro, e s'incammina alla volta di Betania per risuscitarlo. In questo frattempo il re dell'inferno chiama a concilio i demoni per tramare insidie contro Gesù. Questi, giunti a Betania, risuscita Lazzaro e va a pranzare in casa di Simone, dove converte Maria la peccatrice. Si avvia poi verso Gerusalemme, dove vien accolto trionfalmente. Guarisce il giacente presso le acque, caccia dal tempio i profanatori, predica la rovina di Gerusalemme, salva dal supplizio l'adultera, sale insieme con Pietro, Giovanni e Giacomo sul Tabor, dove s'intrattiene a colloquio col Padre sui futuri benefizi della crocifissione e sulla grandezza di Roma (lib. I). I sacerdoti, istigati da Satana, deliberano la morte di Cristo. Nicodemo lo difende, ma viene scacciato con insulti. Caifa minaccia sterminio da parte dei Romani, se non viene impedito il diffondersi delle nuove dottrine; i sacerdoti ne sono spaventati. In quella sopraggiunge Giuda, il quale vende il maestro. Intanto le diverse tribù si preparano a festeggiar la Pasqua, e Cristo con gli apostoli celebra l'ultima cena in casa di Simone. Lava i piedi ai dodici compagni, svela loro che in quella medesima notte un d'essi lo tradirà, e sale quindi sul monte Oliveto, ove rivolge una fervida preghiera ai genitori. Giuda consegna il maestro ai nemici, i quali lo conducono incatenato presso Caifa, poi da Pilato (lib. II). Mentre si sparge dovunque la fama

La
Cristiade
del Vida.

della prigionia di Gesù, giunge a Gerusalemme il padre di lui Giuseppe, il quale, appresa la triste novella, stabilisce d'andar con Giovanni da Pilato a chieder grazia pel figlio. Pilato esprime loro il desiderio di conoscere la storia di Gesù, e Giuseppe allora gli narra chi egli fosse veramente, cioè il figlio stesso di Dio sotto forma umana (lib. III). Giovanni, poi, riprende a narrar la vita di Gesù e ad esporne gli insegnamenti; ma non appena ha finito, entra nel Pretorio la turba gridando *crucifige, crucifige* (lib. IV). Pilato da prima si mostra irresoluto: poi finisce coll'abbandonare Gesù alla sua sorte, cedendo al volere dei sacerdoti e del popolo. Giuda si pente del tradimento commesso e s'impicca. Gesù viene flagellato, indi crocifisso. I celesti fremono indignati a tale spettacolo e vorrebbero accorrere a strappare il Messia al supplizio: ma Dio li trattiene. Maria e Giovanni stanno ai piedi della croce e Gesù, rivolte loro le parole estreme, muore (lib. V). Giuseppe d'Arimatea chiede a Pilato la salma di Gesù, la distacca dalla croce e le dà sepoltura. Gesù scende al Limbo a liberare i santi padri, e dopo tre giorni risorge. Maria Maddalena alla alba si reca con altre donne al sepolcro di Cristo, ma lo trova scoperto ed un giovinetto biancovestito le annunzia che Gesù è risorto. Infatti Gesù apparisce alla madre e ai discepoli, rivolge ad essi parole di conforto e di ammonimento, designa Pietro a suo rappresentante in terra e, tra l'esultanza dei celesti, sale all'empireo portando seco la croce. Dall'alto scende un canto di giubilo, al quale rispondono gli apostoli. Cristo in cielo raccomanda all'Eterno i compagni lasciati in terra. Dio promette d'infondere in essi un soffio divino e predice il pieno e completo trionfo delle dottrine cristiane. Preannunzia anche che dopo quindici secoli sarebbe sorto un poeta, il quale avrebbe cantata la passione del Redentore. Lo spirito di Dio scende sugli apostoli, i quali si diffondono pel mondo a spargere la buona novella. Così finisce il poema, la cui materia è tratta dagli Evangelii, dei quali peraltro il poeta non rispettò sempre l'ordine, antepoendo e pospoendo i fatti secondo le esigenze dell'arte poetica. Inoltre alla narrazione evangelica egli intrecciò i principali fatti dalla origine del mondo alla redenzione, cioè la creazione del mondo, il peccato originale, la perdita del paradiso terrestre, il diluvio, Abramo e Isacco, la vendita di Giuseppe, il passaggio degli Ebrei attraverso il mar Rosso, la manna del deserto, ecc.; insomma tutto il nuovo ed il vecchio Testamento,

in un modo o nell'altro, c'è nella *Cristiade*. Ma si può dire altrettanto della sublime poesia che in così larga copia è diffusa per le pagine della Bibbia? Seppe il Vida trasfonderla nel suo poema? Ecco: ad essere sinceri, non si può rispondere affermativamente: e la ragione è sempre la solita: l'aver cioè il poeta guardato il suo mondo eroico attraverso Omero e Virgilio. Vestire del paludamento classico un argomento così disforme, negli spiriti e negli atteggiamenti esteriori, da quelli di Omero e di Virgilio, era un soffocare in essi la nativa poesia. Che nella *Cristiade* ci siano de' bei tratti, non si può negare; ma ciò non vuol dire che il poema nel suo complesso sia un'opera d'arte veramente riuscita. Troppo ci si sente lo sforzo di seguire i modelli, mentre la materia era per sé irriducibile alle forme usate da quelli. Altri disse il Vida precursore del Milton e del Klopstock: non posso dilungarmi in analisi per dimostrare se la lode sia meritata: ma quello che mi par di poter affermare si è che gli esametri del poeta cremonese, così sonanti e pieni di eleganza, non hanno quasi nessun potere comunicativo e troppo ci distolgono dalla semplicità evangelica con le pompe d'un dotto ed elaborato classicismo.

Ai poemi del Sannazzaro e del Vida si ricollegano, sia per l'argomento, sia perchè sono scritti in lingua latina, l'*Joseph* di Girolamo Fracastoro, il *De vate marino* di Scipione Capece, il *De activitate domini*, da alcuni attribuito allo stesso Capece, da altri ad Onorato Fascitelli: ed altri. Alla fine del secolo XVII, poi, Tommaso Ceva scriveva il *Puer Jesus* (1690), nel quale cantò il ritorno della sacra famiglia dall'Egitto e le macchinazioni del demonio contro il divin fanciullo. Il Ceva nella prefazione al suo poema dichiara che questo ha carattere eroicomico, perchè vi agiscono, insieme con personaggi illustri, altri di condizione umile: ed infatti è opera curiosa sì, ma che non ha che vedere col genere di cui stiamo occupandoci.

In lingua volgare altri nel Cinquecento e poi nel Seicento trattarono soggetto in tutto o in parte simile a quello del Sannazzaro e del Vida. Teofilo Folengo nei dieci libri in ottave del suo poema *L'umanità del figliuolo di Dio* (1533) cantò l'annunciazione, la visita di Maria e Giuseppe ad Elisabetta, la nascita di Gesù, la fuga in Egitto, il ritorno, i miracoli del Messia, la morte: ma anche nel trattar materia sacra egli non sa fare a meno d'essere il poeta del *Baldus*, sì che il tono epico non c'è

Altri poemi epico-religiosi latini.

Le *Lagrine*
di S.
Pietro del
Tansillo.

affatto nella sua narrazione. Luigi Tansillo nelle *Lagrine di S. Pietro* (pubblicate solo nel 1603) impiegò quindici canti o *pianti* in ottave a descrivere la disperazione di Pietro da quando ebbe negato per la terza volta il maestro fino alla resurrezione di questo. Straziato dal rimorso, Pietro va errando per sfuggire gli sguardi degli uomini; ed il poeta, mentre lo segue ne' suoi errori, ha modo d'intrecciare al racconto principale i fatti più salienti del vecchio e del nuovo Testamento, dall'origine del mondo alla resurrezione. Così imagina che Pietro veda istoriate in una parete del tempio di Gerusalemme scene varie: Dio che volentieri perdona le offese a lui fatte dagli uomini; Adamo ed Eva e il serpente tentatore; Noè ch' esce dall'arca coi suoi; Mosè, Davide ed altri re e profeti; Giuditta con la testa di Oloferne; la nuova Chiesa circondata da dodici apostoli; i quattro evangelisti; Cristo che consegna le somme chiavi a Pietro; la moltitudine dei martiri. Altrove il Tansillo descrive largamente la discesa di Cristo agli inferi accompagnato dalle legioni degli angeli, che poi salgono con lui al cielo, dove è accolto dal canto di Davide. Il Tansillo si giovò assai del Vida; ma l'opera gli riuscì languida e priva d'ispirazione. Piacque tuttavia a Torquato Tasso, che la limitò nelle *Lagrine di Maria Vergine e di Gesù Cristo*; fu tradotta in francese ed imitata dal Malherbe. Al Vida, più che al Tansillo, si riconnette il poemetto in settantasei stanze di Erasmo da Valvasone le *Lagrine di S. Maria Maddalena* (1587), dov'è parafrasato o tradotto l'episodio vidiano di Maria la peccatrice. Altre lagrime, e precisamente le *Lagrine della Vergine*, cantò Rodolfo Campeggi (1618), in un *poema eroico* in sedici *pianti*, ch'è un'arida e stucchevole versificazione degli ultimi giorni della vita di Cristo, dalla cena degli apostoli fino alla resurrezione.

La *Strage*
degli
innocenti
di
Marino.

Al *Parto della Vergine* del Sannazzaro si colléga, quasi come appendice, il poema di Giambattista Marino la *Strage degli innocenti* (1633); anzi è da credere che ne sia derivato per dritta linea, prima di tutto perchè grande ammiratore del Sannazzaro fu il Marino, e poi perchè i versi del *Parto*, ov'è cenno della strage degli innocenti e della fuga in Egitto, fanno parte di quella profezia davidica, alla quale fa, fino a un certo punto, riscontro il canto di David contenuto nel lib. IV della *Strage*. Del resto il Marino fu ben poco originale in codesto suo poema: infatti la materia dei primi due libri è, nel complesso e nei particolari, assai comune e vieta: Satana, sdegnato per la

nascita del Redentore, aduna il concilio infernale e, dopo aver fatto il consueto discorso ai suoi fedeli, invoca l'aiuto della Crudeltà, la quale, lasciata la propria casa, si presenta in sogno, sotto mentite forme, ad Erode e gli getta in seno un serpente, annunziandogli ch'era ormai nato colui il quale gli avrebbe usurpata la corona. Erode convoca il consiglio dei satrapi, nel quale, manco a dirlo, v'ha chi esorta il re alla moderazione e chi lo spinge a metter in alto il disegno d'uccidere tutti i bambini d'età inferiore ai due anni. Erode risolve che avvenga la strage; Dio manda un angelo alla casa del Sonno per invitar la Visione a svelare l'imminente pericolo a Giuseppe. Questi fugge con la sposa e il bambino in Egitto. La strage ha luogo (e questa è la materia degli altri due canti): ne restano vittime la moglie e il figlio dello stesso Erode; le anime degli innocenti trucidati volano al Limbo e sono accolte con un canto di colui « che fanciul rintuzzò l'ira getea ».

In alcuni de' poemi fin qui ricordati, alla narrazione delle vicende della vita di Gesù troviamo intrecciata, come episodio, la storia della creazione del mondo. Or questa parte della narrazione biblica è stata anche trattata in poemi a sé. Qualcuno ne cantò con intendimenti filosofici e antilucreziani, come il Capece nel poema latino *De principijs rerum*. Il già ricordato Erasmo da Valvasone nei tre canti della sua *Angeleida* (1590) narrò la guerra degli angeli buoni coi ribelli capitanati da Lucifero, e la disfatta di questi ultimi: poemetto non privo di pregi e del quale non isdegnò valersi il Milton.

Torquato Tasso negli ultimi anni della sua vita compose, sull'esempio della *Semaine ou creation du monde* di Guglielmo De Saluste Du Bartas, il *Mondo creato* (1594), ove in sette libri, o *giorni*, di endecasillabi sciolti, è descritta la creazione. Quest'opera è frutto d'una larga e profonda conoscenza della letteratura patristica, ma vi manca quasi affatto l'ispirazione. Da una diligente ricerca delle fonti donde il poeta trasse la sua materia, risulta che, degli ottomila e più versi che la compongono, circa quattromila contengono concetti presi dalle omelie di S. Basilio, circa un migliaio derivano da S. Ambrogio e un altro migliaio da altri Padri della Chiesa, senza contare gli scrittori classici, Aristotele, Platone, Teofrasto, Strabone, Diodoro, Plotino, Quinto Curzio, Plinio, Lucrezio, Virgilio, Cicerone ed altri. Quello che v'è di poetico nel grandioso soggetto è soffocato sotto il peso delle lunghe disquisizioni teo-

Il *Mondo*
Creato
dal Tasso

logiche, filosofiche, astronomiche, fisiche, sì che a mala pena vi si ritrova qualche bel tratto di poesia descrittiva e qualche pagina più calda di sentimento e più mossa. Lo stile è sempre improntato a nobile compostezza, ma tradisce uno spirito già stanco e depresso.

La Creazione del mondo del Murtola.

Nel 1608 Gaspare Murtola dava fuori la sua *Creazione del mondo* in sedici canti. Preferì l'ottava rima come quella che « apporta per se stessa più novità che il verso sciolto e alletta molto più per il numero che ha seco »; e la maneggiò da vero secentista, con abbondanza di sonorità, ma con barocca e vacua pompa di stile. La sua preoccupazione maggiore fu d'esaltare Carlo Emanuele e gli altri principi sabaudi. Non aspettiamoci che i grandi spettacoli e le meraviglie della natura lo commuovano e gli ispirino un inno di entusiasmo per le opere del Creatore, no; in tutte e da per tutto egli altro non vede che la croce di Savoia. L'invenzione della porpora gli offre il destro d'augurare il cardinalato al principe Maurizio; la mansuetudine del leone gli serve per cantare le lodi di Leonza di Caterina d'Austria, moglie di Carlo Emanuele: le margherite, s'intende, gli danno modo di celebrar la infanta Margherita. Del resto, più che dal Tasso il Murtola attinse largamente dalla *Sepmaine* del Du Bartas.

Non migliori sono le altre imitazioni del *Mondo creato*, quali l'*Essaméron* ovvero *l'opera dei sei giorni* di Felice Passero in sessantatrè canti d'endecasillabi sciolti, e il *Mondo creato diviso nelle sette giornate* di Giuseppe Girolamo Semenzi, una serie di più che trecento sonetti, ne' quali non si racconta né descrive, ma si procede « per epifonemi e riflessioni, dando un sonetto a ogni concetto . . . a ogni invocazione », onde l'opera ha sensi e spiriti molto diversi da quelli che informano i poemi così del Tasso come del Murtola e del Passero, che sono di carattere essenzialmente didascalico.

Il Terrestre Paradiso del Menzini.

Quasi una continuazione del *Mondo creato* del Tasso si può dire che siano i tre libri del *Terrestre Paradiso* di Benedetto Menzini. Eccone la protasi:

Io canto come l'uom, cui die' l'impero
Il Re del Ciel sulle create cose,
Cadde dall'alto suo stato primiero
E se medesimo in vil servaggio pose;
Ma poi sorse a calcar nuovo sentiero
Per grazia che all'antico error s'oppose,
E lui tornò nel soglio, ove fu visto
Far dell'antica libertade acquisto.

Come si vede, codesta proposizione corrisponde perfettamente a quella del *Paradiso perduto* del Milton; ci aspetteremmo, adunque, che il Menzini cantasse non solo la caduta, ma ben anche la redenzione dell'uomo: invece egli chiude il poemetto con la cacciata d'Adamo ed Eva dal paradiso terrestre, dicendo di lasciare ch'altri in riva al bel Sebeto (e allude al Sannazaro) canti

... l'alta e memoranda prole,
Che per sommo infallibile decreto
Offrir se stessa in sacrificio vuole.

Il Menzini fu grande ammiratore del Tasso, e ne abbiamo una prova anche in questo suo *Terrestre Paradiso*, ove, sebbene abbia usata l'ottava rima anziché il verso sciolto, largamente imitò, specie nella prima metà, che tratta della creazione, i libri sesto (v. 1641 e segg.) e settimo (v. 647 e segg.) del *Mondo creato*; per non parlare della molta somiglianza che corre tra il c. IV della *Liberata* e il concilio infernale, in cui Satana arringa i demoni e comanda all'Inganno di tendere le sue insidie ad Eva. Non pare, da questo breve saggio, che il Menzini avesse speciali attitudini all'epopea: non solo e' non sa elevarsi a vera poesia, ma dà troppo spesso nel convenzionale, come là ove è descritta Eva, la quale è tanto bella che lo stesso Amore (e parrebbe quasi che il poeta intendesse parlare del figlio di Venere) non osa guardarla, temendo di non poter più staccare gli occhi da lei, e Adamo, vedendola, non sa più distinguere il sole che splende in cielo dal sole ch'è nel viso di lei:

E dal soverchio almo splendore oppresso
Questo e quello credette esser lo stesso.

In sulla fine del suo poema il Tasso introduce il Mondo a pregar Dio di concedergli finalmente l'eterno riposo:

Abbia riposo alfin lo stanco veglio
Mondo, ch'attempa, e'n te s'eterni
Sì che sempre non sia volubil tempio,
Ma di tua gloria alfin costante albergo.

Il
Giudizio
estremo
del Co-
stantini.

Orbene, non mancò nel Seicento chi, facendo maturare il seme ch'è contenuto in codesti versi, aggiungesse all'epopea della creazione quella del giudizio universale apportatore dell'invocato riposo; ed ecco nel 1642 uscire alla luce i primi dodici canti del poema di monsignor Toldo Costantini il *Giudizio estremo*, il quale fu stampato intero nel 1648, e, *ricorretto*,

abbellito et accresciuto dall'istesso autore, nel 1651. È una visione: il poeta vien guidato in ispirito dal suo angelo custode nella valle di Giosafat, ove vede. « in tremante schiera, del giudizio... l'immagin vera ». Nel frontispizio è detto che il poema è ad imitazione di Dante, ma è piuttosto un arido ed irto trattato di teologia, nel quale, se ne toglie qualche parola e qualche costrutto, nulla è di dantesco, neppure il metro, benché del sommo poeta il Costantini si mostri fervido ammiratore in alcune stanze del c. V, che costituiscono il passo più notevole del ponderoso e farraginoso poema.

L'Ester
del Cebà

Anche altre parti della Bibbia, oltre il Genesi, servirono di fonte a poemi del Seicento più o meno religiosi, quali la *Giuditta vittoriosa* di Bartolomeo Tortoleiti, la *Giuditta trionfante* di Giacinto Bianchi, il *David re* di Giovanni Albani e l'*Ester* (1615) di Ansaldo Cebà. Questi, che già noi conosciamo come teorico e cultore dell'epopea, s'attenne in tutto alla Bibbia: da essa tolse persino gli episodi, e un solo personaggio s'arrischiò d'inventare. Oronte, il quale da amante d'Ester diviene poi fido servo d'Assuero. Nell'ampliare i particolari dati con austera semplicità dal testo sacro egli si compiacque delle lunghe descrizioni, delle narrazioni prolisse. Un esempio l'abbiamo là dove imagina che, alla fine del convito nuziale in onore di Ester, si rappresenti, in un vero e proprio teatro, il duello d'Ettore ed Achille sotto le mura di Troia. Non so se per questo o per la descrizione del serraglio d'Assuero e delle pitture lascive, onde sono ornate le pareti, o per l'abbigliamento alquanto civettuolo nel quale Ester si presenta ad Assuero adirato, o per la rappresentazione scenica della favola di Atteone; il fatto è che la lettura del poema d'Ansaldo Cebà fu interdetta da Roma.

Atti.
poemi del
Seicento
tra l'epico
e il sacro

Sono frequentissimi nel Seicento i poemi ne' quali gli elementi tratti dalla tradizione sacra hanno assunto vesti eroiche e qualche volta romanzesche. Così le gesta di S. Giorgio furono cantate da un tal Matteo Bonia nel *Giorgio* poema sacro, non diversamente da quelle d'un qualsiasi cavalier di ventura. E la fusione dell'elemento sacro col romanzesco fece ben presto perdere il criterio delle differenze che pure intercedono tra que' due generi di epopea, e vediamo dare il nome di eroici a poemi che sono essenzialmente sacri e il nome di sacri a poemi che in realtà sono epici. Per esempio, non so davvero che cosa abbia d'eroico il *Rosario della Ma-*

donna di Napoleone Ghelfucci, che pure è intitolato *poema eroico*, né che cosa abbia di sacro il *Santo ovvero la Fede conservata* di Antonio Lavagno, che pure nel frontispizio s'annunzia come *poema sacro*, e nel quale S. Antonio, che, come si sa, non ebbe azione alcuna sugli avvenimenti contemporanei, è trasformato in un politicante e fatto intervenire nella fiera lotta combattuta tra Federigo II e la curia pontificia. Ne viene che l'elemento epico consistente in tale lotta si trova forzatamente congiunto all'elemento religioso costituito dalla vita leggendaria del Santo; e codesti due elementi non sono fusi insieme, ma, di ciascun canto, una metà è consacrata all'uno, l'altra metà all'altro, e la tela del poema può essere riassunta senza che vi sia bisogno di fare neppure un cenno di S. Antonio! Né ci meraviglieremo di trovare un po' di mitologia nella materia sacra. Così, per esempio, il c. VI d'un poema sacro sulla *Santa casa di Loreto* (1666) di Vincenzo Nolfi, è di carattere mitologico e Tetin'è la protagonista: la quale profanazione il poeta giustificò nel modo consueto, dichiarando: « Questo è un episodio puramente poetico, né l'autore intende pregiudicare alla verità della storia; ma per Teti prende il mare Adriatico ».

Il secolo XVIII ereditò dal precedente anche il poema religioso di carattere narrativo; però è da notare che, in molti casi, ebbe prevalenza l'intendimento didascalico e l'elemento teologico e filosofico, secondo che portava l'indole dei tempi. S'aggiunga che nei poemi religiosi di genere didascalico narrativo predominò l'imitazione dantesca nella forma, spesso, della visione. Altri poemi del Settecento si riconnettono alla tradizione secentesca, quali la *Madre adorata* di F. M. Dario, la *Redenzione* di P. A. Santini, ov'è evidente l'imitazione tassesca, l'*Incoronazione del Verbo* di S. Salio, il *David re d'Israele* di A. Bianchi, la *Passione di Cristo* di C. M. Cesena, parafrasi del testo evangelico, come se n'ebbero parecchie altre in questo secolo, la *Redenzione* di F. Triveri, l'*Adamo* di G. Rota ed altri. Tra Dante, Milton e Tasso ondeggia, con qualche imitazione da Erasmo da Valvasone, ma rimanendo di gran lunga inferiore a questi modelli, il siciliano Tommaso Campailla, che nel suo *Adamo ovvero il Mondo creato* (1720) immagina che l'arcangelo Raffaele ammaestri Adamo nei segreti delle scienze (in venti canti: ogni scienza un canto). Il Campailla compose pure l'*Apocalisse di S. Paolo* in sette canti (1738). E imitazioni da Erasmo da Valvasone si notano nella

Il poema
epico-religioso nel
Settecento.

Provvidenza del veneziano G. Leonarducci (1739), lodatissima e conosciutissima al suo tempo. Poemi s'ebbero anche parecchi santi: i Ss. Gervasio e Protasio nel *Trionfo della fede* di B. De Silva, S. Antonio da Padova nell' *Incendio del tempio di S. Antonio* di V. Rota, la Maddelena nel poema omonimo di D. De Angeli, e poi S. Francesco Saverio, S. Filippo Neri e S. Benedetto.

A quest'ultimo gran santo aveva già volto la mente, per farne soggetto d'un poema, il Tasso; ma la sua *Vita di S. Benedetto* in ottave rimase incompiuta. Nel Settecento un benedettino, il padre Pellegrino Niccolò Cellotti da Padova, compose sul fondatore dell'Ordine un poema latino in dodici libri di esametri, il quale è particolarmente notevole perché fu tenuto presente e in parte imitato da Angelo Maria Ricci, l'autor dell' *Italiade*, nel suo *S. Benedetto*.

Il poema
epico-religioso nel
Sec. XIX.

È questo il più pregevole tra i poemetti di questo genere che videro la luce nella prima metà del secolo XIX, in quel periodo cioè nel quale s'ebbe, come abbiain visto, una larga riviviscenza dell'epopea di tipo classico. L'analisi di esso sarà degno e opportuno suggello alla nostra disamina dei poemi epico-religiosi, e in vero esso risponde tecnicamente alla forma tipica del germe meglio che gli altri pochi e poco notevoli esèmpi di poemi sacri del tempo, tra i quali ricorderò le *Nozze d'Adamo* (1833) di Filippo Quardesi, ove sono imitati Omero, Virgilio, l'Ariosto, il Tasso, e la *Fine del mondo* (1804) di Giuseppe Malachisio, dove, nei primi tre canti, si narra l'eccidio del germe umano e il risorgimento alla seconda vita, e nell'ultimo si descrive il giudizio finale con rassegna di eletti e di reprobì, non esclusi i contemporanei, dei quali sono mandati all'inferno, tra gli altri, quelli che, scolpendo statue di deità pagane, riprodussero il nudo!

Il *S. Benedetto* del
Ricci.

Il Ricci costituì la macchina del suo *S. Benedetto* (1824) con tutti gli elementi voluti dall'arte poetica, sì che ne risultò un complesso grandioso nelle linee generali e variato di episodi. L'azione principale è la conquista da parte di S. Benedetto di Monte Cassino e la fondazione della Regola benedettina. S. Benedetto è spinto alla conquista dall'arcangelo S. Michele, mentre è con pochi compagni nella spelunca di Subiaco. Gli si oppone il demonio, che tenta creargli ostacoli. E mentre il Santo attende alla sua impresa, scoppia la guerra tra Goti e Greci. Si ha il saccheggio di Napoli. Belisario, passando per Monte Cassino,

conferma i privilegi concessi a S. Benedetto da Atalarico. Ravenna è presa e i Goti dispersi. Ma viene eletto re dei Goti Totila: l'Italia è ritolta ai Greci. Torna Belisario. S. Benedetto viene accusato presso Totila d'intelligenze coi Greci. Totila si reca a Monte Cassino ed ode da S. Benedetto la profezia dei suoi futuri destini. L'arcangelo S. Michele presenta a Dio i voti di S. Benedetto e Dio li esaudisce. S. Benedetto si reca nella spelunca, compie la sua Regola, invita S. Germano alla dedicazione del tempio, depone sull'altare la Regola, e Dio la circonda di luce. A questa trama s'intrecciano molte altre azioni, che l'autore svolse abilmente: anzi il poema è migliore nei particolari episodici e descrittivi che nell'insieme. L'aver voluto far di S. Benedetto uno dei soliti eroi di poema epico, continuamente assistito e difeso da potenze superiori, sminuisce la grandezza della figura di colui che Gino Capponi chiamò il Carlo Magno dei frati e che noi vorremmo veder agire e vincere per virtù intrinseche concessegli dal cielo, piuttosto che per l'intervento di potenze esteriori. S. Benedetto si accinge a debellare il culto pagano in Monte Cassino e a fondarvi il suo Ordine, non per iniziativa propria, ma per suggerimento dell'arcangelo S. Michele, il quale poi interviene sempre ogniqualvolta il Santo n'abbia bisogno. Ecco, ad esempio, Telegono, seguace di S. Benedetto, che per suggestione del demonio diventa nemico al suo maestro e si accompagna con Euforbo ed Euloga, sacerdoti pagani, per ostacolare l'opera di Benedetto; ma l'apparizione di S. Michele sul Gargano già ci lascia comprendere che i loro sforzi andranno falliti. Euforbo spaventa i villici con la notizia che Idobaldo si apparecchia a portare strage a Monte Cassino: indi incendia le messi, onde segue una carestia, che egli fa credere un castigo e una vendetta di Apollo. Suscita i villici a tumulto contro S. Benedetto; ma questi ottiene prodigiosamente che le vettovglie crescano, e il tumulto s'acquieta. I sacerdoti allora annunziano prossima la fine del mondo, affinché i contadini si abbandonino all'inerzia e quindi i lavori intrapresi da Benedetto non possano continuare: ma passa presso Monte Cassino l'arcangelo Michele, trova la Speranza che sta per recare in cielo i voti di S. Benedetto, li prende egli stesso e li porta a Dio, il quale li accoglie, e ogni ostacolo all'opera del Santo cessa. Certo, l'uso del soprannaturale in un soggetto di tal genere è più giustificato e più ragionevole che altrove; tuttavia troppo

ne viene menomata la personalità del protagonista, il quale noi preferiremmo veder operare e vincere con le sue proprie energie d'uomo, fatto dal cielo, sua mercé, tale da soverchiare la stregua comune. Non può dirsi quindi che la figura del gran Santo balzi fuori dalle pagine del *S. Benedetto* tratteggiata con forte rilievo di lineamenti e con quella virtù evocatrice che ci fa rivivere dinanzi gli eroi e li incarna in figurazioni che non passano.

CAPITOLO DODICESIMO

L'epopea mitologica

La mitologia e la miscela del pagano col cristiano. — La mitologia nel Boccaccio. — La mitologia nel Quattrocento. — L'*Urania* di Giovanni Pontano. — Il *Vello d'oro* di Mafileo Vegio. — L'*Argonautica* e il *Meleagro* di Basinio Basini. — Altri poemi dello stesso tempo. — Il poema epico-mitologico nel Cinquecento. — L'*Ercole* di Giambattista Giraldi. — Il poema epico-mitologico nel Seicento. — L'*Adone* di Giambattista Marmo. — Il poema mitologico nel sec. XIX. — La *Musogonia* di Vincenzo Monti. — Le *Grazie* di Ugo Foscolo. — L'*Urania* di Alessandro Manzoni. — Il *Prometeo* del Monti. — La *Teseide* di Teresa Bandettini Landucci. — Il *Cadmo* di Pietro Bagnoli. — La *Ferouniade* del Monti.

Abbiamo veduto come nei tentativi epici che si susseguirono dal sec. X al sec. XIV, si manifesti costante la tendenza alla riproduzione dell'epopea classica. Tale riproduzione portò con sé l'uso dell'elemento mitologico: e poichè durante l'età di mezzo i miti pagani andarono cristianizzandosi, così è naturale che ciò avvenisse anche di quell'elemento. Meglio però che una cristianizzazione del mito, s'ebbe nella poesia epico-storica del medio evo la miscela del pagano col cristiano, quella miscela che caratterizzò più tardi il Rinascimento. Non ho bisogno di ricordare quanto larga parte abbia fatto Dante all'elemento mitologico nel poema sacro; vero è che, giusta l'opinione dei Padri della Chiesa, le divinità pagane introdotte nell'*Inferno* altro non sono che demoni; ad ogni modo la loro figurazione è su per giù la stessa che avevano avuta dai poeti classici e anche la nomenclatura delle varie parti dell'abisso infernale è conforme alla tradizione pagana. Né ripeterò qui quel che già ho detto a proposito dell'*Africa* del Petrarca, dove la contaminazione del cristiano col pagano è anche più caratteristica. Pure il Boccaccio usò largamente l'elemento pagano, e nel libro sulla *Genealogia degli dei* non solo fece sfoggio della sua erudizione mitologica, ma dimostrò chiaramente quale fosse il suo concetto intorno alle favole degli anti-

La mitologia e la miscela del pagano col cristiano.

La mitologia
nel
Boccaccio

chi. « Nel suo libro (dice il Gaspari) il Boccaccio accetta l'opinione che anche gli antichi abbiano in sulle prime creduto in un Dio unico, e che il politeismo sia sorto più tardi per opera dei filosofi e dei poeti. Di codeste divinità classiche racconta l'origine e le favole svariate, delle quali dà un'interpretazione allegorica: vi nota un triplice senso, naturale, storico e morale, come già aveva fatto l'antichità più tarda, segnatamente la scuola stoica. Quei poeti, dice il Boccaccio, non fecero altro che rappresentare i fatti di Dio, della natura e degli uomini sotto il velo delle favole. E qui riproduce la teoria di Dante sui quattro diversi significati della poesia. Per lui, come per Dante e per il Mussato, i miti classici non sono appunto che allegorie di tal genere, e d'altronde lo scopo di ogni poesia è di esporre la verità, non nuda, ma velata da una finzione, nascosta sotto una bella menzogna: la poesia è un bel travestimento della verità. Ma quando si tratta di finzioni poetiche, il Boccaccio passa subito alle favole mitologiche: di queste adunque si dovrà rivestire ogni cosa per renderla poetica ed è questa la ragione per cui egli, pur chiamando gli dei classici falsi e bugiardi, non può mai farne senza, e li introduce come motori dell'azione non solo là dove tratta materia antica, ma anche nel racconto di avvenimenti contemporanei e personali, come nella *Fiammetta*, e in storie schiettamente cristiane, come nel *Filocolo*. L'ideale di questa teoria poetica sono appunto delle mostruosità, quali appaiono nell'*Ameto* e nell'egloga XI, vale a dire l'esposizione dei dogmi della Chiesa per mezzo d'immagini classico-pagane. Secondo l'opinione allora dominante il Boccaccio non vede vera poesia che negli antichi e negli imitatori degli antichi poeti, tra i quali annovera naturalmente anche Dante, e prendendo nei suoi modelli l'esteriore per l'essenziale, arriva fino al punto di identificare la mitologia con la poesia, nè può concepire poesia senza le favole degli antichi ». L'arghissimo uso della mitologia fece il Boccaccio nella *Teseide*, la quale peraltro non ha per soggetto il mito di Teseo. Egli intese fare con essa un poema epico sullo stampo antico, ma in realtà si tratta d'un argomento romantico cavalleresco, d'invenzione del poeta, e solo l'apparato esteriore è classico. Altra volta il Boccaccio mostrò la sua predilezione per i soggetti mitici col creare addirittura un mito qual'è quello di Africo e Mensola nel *Ninfale fiesolano*, mito che arieggia quelli, tanto cari all'antichità, che spiegavano con trasformazioni l'origine di città, di fiumi,

di rupi. Ma specialmente nell'*Amorosa Visione* egli sfogò la sua passione per la mitologia: ivi infatti ben quindici canti, dal X al XXIV, sono dedicati a ricantare le favole mitiche dell'antica Grecia, a cominciare da quella di Giove: favole a lui doppiamente care, perché mitiche e perché amorose. Ciò non toglie che il Boccaccio sia stato, come Dante e il Petrarca, ossequiente alla fede e devoto.

Anche Coluccio Salutati fu devoto; purtuttavia è precisamente con lui che, a proposito dello studio degli autori pagani e dei pericoli che potevano derivarne specialmente ai giovani, ebbe a dire Giovanni Dominici, il quale contro al cancelliere della Repubblica Fiorentina lanciò una lunga, violenta scrittura intitolata *Lucula noctis*, dove in forma scolastica, cioè col metodo delle tesi e delle antitesi, discute sulla convenienza dell'insegnamento della letteratura greco-romana. Nelle tesi il Dominici espone gli argomenti favorevoli a codesto insegnamento, e nelle antitesi li ribatte. Ma il curioso si è (ed ecco la solita contraddizione anche in un avversario degli studi classici) che a sostenere la sua opinione il Dominici si vale, sfoggiando una grandissima erudizione, di argomenti desunti da quegli stessi scrittori classici che avrebbe voluto del tutto banditi. Egli largamente s'occupò della istruzione dei fanciulli, e il suo modo di vedere sull'argomento lo espone anche in una scrittura volgare. Dopo aver ricordati i libri che si usavano a' tempi andati nelle scuole, soggiunge: « Ora si crescono i moderni figliuoli e così invecchia l'apostatrice natura nel grembo degli infedeli, nel mezzo degli atti disonesti sollicitanti la ancora impotente natura al peccato, ed insegnando tutti i vituperosi mali si possono pensare, nello studio di *Ovidio maggiore*, delle *Pistole*, d'*Arte amandi* e più meretriciosi suoi libri e carnali scritture. Così si passa per Virgilio, tragedie e altri occupamenti, più insegnanti d'amare secondo carne, che mostratori di buoni costumi. E, che peggio è, quella tenerella mente si riempie del modo del sacrificio fatto agli dei falsi e riverenze grandi, udendo di loro falsi miracoli e vane trasmutazioni: prima divenendo pagani che cristiani, e prima chiamando Dio, Jupiter o Saturno, Venus o Cibeles, che il Sommo Padre, Figliuolo e Spirito Santo: donde procede la vera fede essere dispregiata, Dio non riverito, sconosciuto il vero, fondato il peccato ». Il Dominici, ardente e impetuoso predicatore, non diede quartiere agli studi classici; solo li ammise, come in via subordinata, in quanto

La mitologia nel Quattrocento.

fossero rivolti a far brillare di più viva luce le verità della fede cristiana. Questo, e il largo uso che egli stesso fece degli scrittori antichi, lascierebbe adito al sospetto che una qualche confusione fosse, in proposito, anche nell'animo di lui. Checchè sia di ciò, il fatto è che mentre la *Lucula noctis* rimaneva lettera morta, maggior efficacia esercitò la traduzione, fatta in quel medesimo tempo (1406) da Leonardo Bruni, del famoso trattato di S. Basilio Magno *Sul retto uso dei libri dei Gentili*, dove si dimostra come lo studio dei classici dovesse essere temperato con lo studio della letteratura cristiana; e che pochi anni appresso S. Antonino nel suo *Confessionale* trovava la via giusta per una conciliazione tra l'umanesimo e la fede cattolica. I migliori pedagogisti del secolo XV seguirono questa via, consigliando, insieme con lo studio degli scrittori gentili, quello delle sacre scritture e degli autori cristiani. In arte se n'ebbe questo effetto, che, come s'è visto, gli argomenti sacri s'ammantarono di forme pagane, e l'elemento pagano affermò il suo diritto di vivere anche senza alcun bisogno di giustificazioni simboliche e senza pericolo di compromissione per la fede degli artisti. Ed ecco Giovanni Pontano: nel quale notammo già qui addietro la contraddizione tra il poeta e il credente. Il suo poema *Urania*, scritto con intento didascalico, in quanto doveva essere un trattato di astronomia, è in realtà un poema mitologico: infatti, ogni pianeta identificandosi nella divinità pagana di cui porta il nome, è naturale che il poeta ricanti i miti sulla origine delle costellazioni. Così vi troviamo la descrizione del regno di Venere, l'addomesticamento del toro per opera della ninfa Industria, la storia di Proteo che inganna le ninfe avendo assunta la forma di gambero, la navigazione sulla conchiglia di Venere nata dal mare che col suo canto infiamma d'amore tutta la natura, la storia di Orfeo, quella di Perseo e d'Andromeda, quella di Ercole ed Ila. Queste favole costituiscono la vera materia del poema, e come artista il Pontano se ne dimostra innamorato e le adorna delle più vaghe immagini e le accarezza.

1. *Urania*
del
Pontano.

Poema
di Maffeo Vegio
e di Basilio
Basini.

Il vero poema epico-mitologico si ha nel Quattrocento con Maffeo Vegio e Basilio Basini. Il Vegio cantò in quattro libri di esametri latini l'impresa del vello d'oro (*Valleris auri libri IV*): ma l'azione principale è narrata brevemente, mentre la parte maggiore del poema è consacrata agli intrighi, ai discorsi, al grande affacciarsi degli dei che o mandano mes-

saggi dal cielo o scendono essi stessi in terra. Il medesimo fatto prese a cantare il Basini, che peraltro lasciò interrotto il suo poema *Argonautica* al libro III: quello che ce ne rimane va dalla partenza di Giasone da Lemno, ove abbandona Ipsifile, fino al suo arrivo nella Colchide, ove incontra Melea, che lo conduce dal padre Eeta, al quale egli narra il suo viaggio. Anche qui naturalmente s'ha un continuo andare e venire di divinità, che prendono forme diverse e appariscono in sogno ai loro protetti. Notevole la descrizione di Giasone che si diletta in danze ed amori presso Ipsifile, mentre Orfeo canta sulla cetra le imprese degli dei e degli uomini e i fenomeni terrestri e celesti. Lo stesso Orfeo, poi, alla corte di Eeta canta di cosmogonia, d'astrologia e di fisica, esalta gli eroi e narra le guerre degli uomini. La morte impedì al Basini di compiere questo poema: ma un altro egli ne aveva scritto in gioventù sul mito di Meleagro, *Meleagrides libri III*.

Eccone in breve la tela. Essendo la Caledonia infestata da un terribile cinghiale, Meleagro va struggendosi nel pensare quale potesse essere la causa del prodigio e se fosse dovuto al volere degli dei. L'indovino Manto svela esserne causa l'ira di Diana. Gran disparità di pareri nasce nel regno sul modo di liberarsi della fiera: alcuni credono sia da placar la dea con voti, altri vorrebbero prendere le armi. Meleagro si rivolge per consiglio ai principi dei Danai, che la Grecia aveva mandato in aiuto: Teseo, Nestore, Piritoo, Castore e Polluce, Polifemo. Teseo esalta la virtù di Meleagro e si dice pronto a seguirlo coi compagni. Oeneo, padre di Meleagro, comanda che si portin fuori le armi e si apra il tempio della guerra. Si fa la rassegna dei duci che parteciperanno alla caccia del cinghiale: indi si muove all'assalto. Il poeta con versi sonanti e coloriti descrive il gran rumore che fa la schiera penetrando nella selva e il successivo combattimento. La fiera vien sottratta da Diana per mezzo d'una nube. L'indovino Manto predice la triste fine di Meleagro: disperazione di Oeneo e sua imprecazione contro il vate annunziatore di sventura. Continua la caccia: la virago Atalanta ferisce il cinghiale. Diana prega Giove di concedere che la fiera atterri tutti gli eroi. Giove le rivela ciò che i fati han stabilito. Meleagro abbatte il cinghiale. S'alza una prece pei compagni morti: indi i duci vanno al palazzo d'Oeneo, dove durante il banchetto canta su eburnea lira Helicops. Giove invita gli dei a banchetto: nasce lite tra Giove e Giunone: Vulcano placa

le loro ire, e porgendo la tazza a Giunone la fa ridere: indi mesce il vino agli dei (imitazione codesta dal primo libro dell'*Iliade*). Meleagro arde d'amore per Atalanta: il poeta descrive bellamente le sue incertezze, i suoi spasimi, i suoi timori. Altrettanto fa per Atalanta, che corrisponde all'amore di Meleagro, ma è gelosa del proprio pudore. Meleagro vorrebbe assegnare a lei un premio, avendo essa per prima ferato il cinghiale: si oppone suo zio Plesippo; nasce una disputa tra i due, e interviene a calmarli Nestore (imitazione anche questa dal primo libro dell'*Iliade*). Diana scende all'inferno ed evoca Megera, la quale esce accompagnata dal Lutto, dalla Rabbia, dall'Inganno, dalla Fame, dalla Morte, dal Dolore, dal Timore, dal Furore, per aizzare l'animo di Meleagro. Questi taglia la testa del cinghiale e la dà in premio ad Atalanta. Plesippo arde di furore: Meleagro l'uccide e uccide poi anche l'altro suo zio Tosseo. La madre di Meleagro allora, per vendicare i fratelli, rimette nel fuoco il tizzone che, messo vi dalle Parche alla nascita di Meleagro, ella avea tolto di là perchè il figlio non si spegnesse al consumarsi di quello. Così ora il fato di Meleagro si compie. Tale la materia del poemetto del Basini, che è molto elegante: vi sono, come s'è visto, larghe imitazioni da Omero, e da Omero è imitato l'uso di ripetere i medesimi enistichii. V'è risonanza di verso, vivacità d'immagini, belle pitture, e il poeta non si dilunga troppo nei discorsi, che pur sono frequenti, degli eroi e degli dei.

Altri poemi epico-mitologici del Quattrocento.

Una maggiore o minore squisitezza di forma, una maggiore o minor vivezza d'immagini, più o men largo sviluppo dato alle favole antiche e un più o men ricco rinnovamento e adornamento di esse, non determinano fra i poemi mitologici latini del Quattrocento un così profondo divario che su per giù non si somiglino un po' tutti: è sempre la stessa musica: la vera creazione artistica, la nota originale, non la troviamo e, dal più al meno, tanto valgono il Vegio e il Basini, quanto Antonio Baratella nella sua *Polidoreide* (tuttora inedita) e Giovan Mario Filelfo nella sua *Marziale* (poema che tiene il mezzo tra il mitologico e l'encomiastico) e altre produzioni consimili.

Il poema epico-mitologico del secolo XVI.

Il Cinquecento ci offre pure qualche esempio di poemetto mitologico latino sullo stampo de' precedenti: il più notevole è quello del Vida sul *Giuoco degli scacchi*, dove peraltro non è svolto o modificato uno dei soliti miti, ma la materia è inventata di sana

pianta ad intento didascalico. Nel secolo XVI, insieme con le altre forme antiche, risorse anche il poemetto didascalico, e il Vida s'assunse il compito non facile d'insegnare il giuoco degli scacchi non con un trattato teorico in poesia, ma descrivendo addirittura una partita tra due giocatori sui fiocchi, nientemeno che due divinità dell'Olimpo: Apollo e Mercurio. Giove co' numi se ne era andato in Etiopia alla corte di Memnone per assistere alle nozze di Oceano con la Terra. Finito il banchetto nuziale, Oceano, per rallegrare gli dei, fa recare una scacchiera con gli scacchi e si dà ad insegnare agli ospiti divini il bellissimo giuoco. Giove comanda che due de' numi mostrino subito d'aver profittato della lezione: ed ecco Apollo e Mercurio alle prese. Gli scacchi bianchi e i neri stanno di fronte gli uni agli altri come due eserciti nemici; e la partita vien descritta dal poeta come una battaglia vera e propria con relativo spargimento di sangue. Figuriamoci se il Vida non ci si mise tutto a darcene una rappresentazione vivace e colorita: tanto vivace e colorita che, finito di leggere il poemetto, ci sentiamo commossi da sentimenti di ammirazione pel valore dei combattenti e di pietà pei caduti, ma... non abbiano imparato a giocare agli scacchi!

Nel Cinquecento la poesia mitologica prese anche la veste italiana e si mise per una strada un po' diversa: anziché tenersi sulla direttiva del classicismo puro, preferì seguire la tendenza che nel campo dell'epopea è rappresentata dall'Ariosto. In quel secolo, non meno di Omero e di Virgilio, fu ammirato Ovidio, le cui *Metamorfosi*, con quel loro procedere di storia in storia, passando dell'una all'altra con agile disinvoltura, avevano in fondo il carattere d'un romanzo. E le *Metamorfosi* furono tradotte in volgare da Niccolò degli Agostini (1537), da Lodovico Dolce (1553), da Giovanni Andrea dell'Anguillara (1561) e da Fabio Marretti (1570), non nel verso sciolto che il Trissino giudicava il solo degno del canto epico, ma in ottava rima. Il Dolce dava alla sua traduzione l'aspetto d'un vero romanzo, dividendola in quindici canti, con introduzione e chiusa ciascuno, facendo riflessioni morali in quella, e rinvii al canto seguente in questa.

E l'ottava rima non solo, ma un andamento da romanzo adottò Giambattista Giraldi nell'*Ercole*, di cui nel 1557 uscivano i primi ventisei canti, i soli pubblicati, ché il poema rimise incompiuto. Avrebbe dovuto essere di quarantotto; e il Giraldi, mentre attendeva alla composizione, scriveva nel

L'*Ercole*
del
Giraldi.

1556: « Ho da correre ancora un grande arringo prima che dal mezzo io giunga al fine, e non so se mi basteranno gli anni. Ne ho già corso cinquanta e uno, che non solo è il mezzo del cammino della vita mia, ma è il termine quasi del fine: pure non mancherò di affaticarmi per condurre quel che m'avanza più oltre che potrò ». La lena e la vita non gli bastarono a condurre a compimento l'opera; troppo tardi s'era posto al lavoro: e vi si era posto non con la foga di chi vuol dar forma concreta ai fantasmi poetici che gli si affollano nell'accesa imaginazione, ma con la fredda calma di chi vuol rincalzare le sue idee teoriche con un esempio pratico. Nel '54 aveva pubblicato il *Discorso intorno al comporre de' romanzi*; bisognava dar a vedere che sapeva non solo parlar da critico, ma anche far da poeta. A tal uopo gli parve opportuno scegliere un argomento che offrisse l'unità di persona, e si propose di narrar la vita d'Ercole (il quale naturalmente doveva, nella finzione poetica, essere il capostipite degli Estensi, il lontano progenitore di Ercole II), intramezzandola con avvenimenti nuovi, ma senza nulla che avesse « faccia di mostro » o che avesse bisogno di un dio a sciogliere i nodi e far maraviglie. Anche il Giraldi prese a modello Omero, preferendo attenersi a questo che a' moderni romanzatori, che aveano seguita una maniera, la quale, « tolta da barbari scrittori, ha niuna somiglianza con la forma dell'ordine antico: la quale forma antica (scrive il Giraldi in una lettera a Bernardo Tasso) doveva io seguire per aver tolto il soggetto da' più antichi Greci e Latini, come avrei seguita quella de' nostri tempi quando a simili soggetti mi fossi appreso. . . . Ma posto che in questa parte io mi sia allontanato dalle forme moderne, dico dalle volgari già dette, ho nondimeno veduto che il volere tutta volta stare su questa severità dell'antico, era troppo scostarmi dall'uso di oggidì ». E infatti egli accettò parecchio di ciò ch'era peculiare al genere de' romanzi e con ciò, anch'egli, credeva di aver raggiunta la desiderata conciliazione delle forme antiche con le moderne ed era persuaso d'aver creato un genere nuovo, un'epopea con unità di personaggio, classica e romanzesca a un tempo. Ma Bernardo Tasso, fatte leggere alcune parti del poema agli amici, gli dava la poco consolante notizia che la lettura non era riuscita dilettevole. Per chi abbia curiosità di conoscere il contenuto dell'*Ercole* e non voglia prendersi la briga e la noia di leggere il poema, ne riferirò qui il sunto, quale ce l'offre uno studioso

del Giraldi. Il poeta prega Apollo d'esser propizio al suo canto. Alcumena partorisce Ercole; Giunone, stizzita, la istiga ad abbandonare il neonato in mezzo alla campagna. Ma Pallade provvida trafuga il fratellastro in cielo, dove Giunone intenerita gli dà la poppa. Il piccino gliela morsica, sì che la dea inviperita lo discaccia, e gli manda contro i serpenti; ma vengono da lui strangolati. Lo sottomette agl'invidi capricci d'Euristeo; ma egli supera le dure prove. Lo conduce al bivio d'Idonia e d'Arezia; ma egli preferisce Arezia a Idonia. Nuova rabbia di Giunone (c. I). L'eroe va a Tebe in cerca di ventura; una pastorella s'invaghisce di lui e gli dona la clava, con la quale egli uccide il leone; la vergine muore d'amor insoddisfatto (c. II). Liberazione di Tebe dalla soggezione d'Egino. Ercole per consiglio d'un Oronte corre pericolo d'esser dato prigioniero al tiranno; ma fa tacer subito l'audace accusatore. E nottetempo conduce i Tebani ad assaltare il campo nemico, dove uccide di propria mano in singolar tenzone Egino e Ippodamo; vi lascia la vita, coraggiosamente, anche Anfitrione, marito d'Alcumena (c. III). Assedio della città de' Minii. Logomachia fra Camerto e Odrino; l'uno vuole dar battaglia, l'altro sottomettersi spontaneamente ad Ercole, che arriva all'improvviso e in breve smantella la città. Ma Giunone con subitanea notte interrompe la pugna. L'eroe torna a Tebe a celebrare le solenni esequie di Anfitrione. Odrino intanto si muove co' suoi Minii. Ercole gli è sopra e lo sconfigge. Odrino, piuttosto che arrendersi con vergogna, muore onoratamente in duello. Filomena, figlia di Egino, si presenta per chiedere libertà al vincitore, che non solo la libera, ma le dà sposo l'amato Caldora e le restituisce anche Tebe (c. IV). Tebe prepara feste grandiose in onore di Ercole. Creonte, il re, gli manda incontro un carro trionfale. E trionfalmente incedono tutti verso la reggia, dove Creonte fa un discorsetto d'occasione al vincitore, profferendogli per giunta Megara, sua figliuola, in isposa. Detto fatto: si celebrano subito le nozze; una giostra in piazza, un concerto in palazzo; e gli sposi vengono menati a letto. Giunone mefistofelica disturba il sonno a Megara, che, subito gravida, in capo a due anni mette al mondo due figli maschi (c. V). Quei d'Elide, di Latri e di Pisa per mezzo d'ambasciatori implorano da Ercole che li liberi dal brigante Sauro dell'Erimanto; egli acconsente, e si parte. Per via scontra un vecchio, cui è stato ucciso dal brigante un figlio corso a liberare la

sorella, che, rapita dall'amante Lamano, era caduta in potere di Sauro. Ercole s'avvia alla caverna; lì presso, la giovine sta legata, nuda, e sarà fra poco divorata dal brigante, ov'egli non trovi altro cibo. Difatti arriva famelico; ma s'ha la morte per le mani dell'eroe. Quindi Ercole va in traccia de' ladroni che tenevan mano a Sauro, e trovatili al ponte dell'Erimanto, con l'aiuto di un leone a' servigi di una donna, li uccide tutti (c. VI). Eudisia, la ninfa dal leone, racconta come, essendo ancella di Diana, venne amata da « un figliuol del signor del suo paese », che, per averla, travestitosi da fanciulla, s'intromise fra le ninfe di Diana. Riconosciuto, fu ucciso dalle saette di Diana e delle ninfe. Ma Eudisia cadde in mano del padre di colui e stava per essere dilaniata da belve, quando un leone la soccorse e la salvò. Con esso ora sen va alla ventura. Finito il racconto, Ercole ed Eudisia insieme col vecchio e la giovine corrono in cerca di Lamano. Intanto questi e Cleomene, figlio maggiore del vecchio, vengono a tenzone per causa del rapimento della donzella e dopo un lungo combattere stramazzano per terra feriti, giurando di riprincipiar la tenzone appena guariti. Sopraggiungono Ercole e gli altri a metter pace. Ma Cleomene non ne vuol sapere: se non che la sorella gli confessa di esser già moglie di Lamano. Allora le cose si accomodano, ed Ercole fa da parroco ne' rinnovati sponsali (c. VII). Euristeo comanda ad Ercole di uccidere il leone Nemeo. Quegli rifiuta e va in Parnaso a interrogare in proposito Apollo, il quale annunzia volere i fati ch'egli obbedisca ad Euristeo, dopo di che assorgerà immortale fra gl'immortali. Giunone sdegnata manda Megera a stillar la pazzia nel cervello dell'eroe; il quale si sveglia pazzo furioso, uccide Megara, uccide i due figliuoli suoi, sta per levar di mezzo anche Creonte, quando Apollo con l'intervento di Pallade lo libera dalle Erinni. Rinsavito, vuole uccidersi; ma Creonte ne lo dissuade (c. VIII). Alcmena timorosa per la sorte del figlio consulta Giove. Frattanto l'eroe uccide il leone e ne porta come trofeo le spoglie a Euristeo, che spaventato scappa a nascondersi (c. IX). Alcmena, ancora inquieta, interpella Manto, che le ripete il vaticinio di Pallade, e da questo toglie occasione per infilar una filastrocca di lodi in onor delle donne Estensi. Ercole, vinti i giuochi olimpici e liberata dal supplizio Laceda, che v'era intervenuta sotto spoglie virili, esorta gli astanti a muover contro Auger re dell'Elide. Partono tutti. La figlia del re, vedendo

Ercole da lontano, di sulla torre, se ne innamora, e strappa di testa al padre dormente il capello che lo faceva invulnerabile, per offrirlo a Ercole, che indignato la discaccia e mette il regno in mano di Fileo, figliuolo di Augea (c. X). Ercole con la clava infocata dai reiterati colpi uccide l'idra lernea allevata da Giunone (c. XI). Euristeo comanda all'eroe di cacciar la cerva con le corna d'oro e d'uccidere gli uccelli della palude Stinfale e il cinghiale erimanzio. Alcide afferra la belva per gli orecchi, la getta in terra e la lega ben bene: acchiappa per le corna la cerva e stermina a colpi di saetta gli uccelli, stanati di dentro la palude a suon d'una tromba formidabile donatagli da Pallade (c. XII). Tornato a riprendere il cinghiale, è festeggiato da Pane e da Sileno. Consulta la ninfa Erato, che gli predice l'avvenire, poscia col cinghiale e la cerva a rifascio sulle spalle si presenta innanzi a Euristeo, che al solito atterrito se la dà a gambe (C. XIII). Giunone suggerisce a Euristeo di mandar Ercole a togliere il balteo alla regina delle Amazzoni. L'eroe apparecchia l'esercito e la flotta: veleggia alla volta di Temisera e v'approda. Battaglia fra i due eserciti, duelli fra Menalippe ed Ercole, fra Ippolita e Teseo, fra Ida e Artemidoro. Ippolita s'innamora di Teseo (c. XIV). Ippolita propone invano a Menalippe di far pace co' Greci, e in battaglia con la propria squadra si unisce a Teseo. Conchiusa la pace e avuto il balteo, Ercole si rimette in mare e, contro la volontà di Giunone istigante inutilmente Nettuno a far tempesta, arriva sano e salvo a Tebe (c. XV). A petizione della regina Onfale Ercole va in Lidia a uccidere un drago. Giunone fa da Amore ferir l'eroe, che, sposata Onfale, vive qualche tempo nella mollezza (c. XVI). Ercole viene salvato da Giove per mezzo d'Arezia; abbandona Onfale e per favore divino vinte le furie d'Eolo, approda a una rada oscura; vi trova il cadavere di Icaro; imposto all'isola il proprio nome, se ne riparte (c. XVII). Il mito di Pasifae e del toro contro cui da Euristeo è mandato Ercole. Questi non potendo ucciderlo, gli salta in groppa e si fa condurre ad Argo, dove lo sacrifica a Giove (c. XVIII). Favola d'Ameto e d'Alceste resuscitata da Ercole. Per via scontra un uomo « pien di spavento », che gli racconta, come il suo figliuolo Oronte sta combattendo con Lineo per l'onore della moglie. Ercole mette pace fra' due rivali; quindi va a Tera, v'assale Diomede e, imprigionatolo, lo dà in pasto ai cavalli (c. XIX). Impresa dagli Argonauti: Ercole n'è duce. Passeggiando

sulla spiaggia sigeia, trova una donzella incatenata, che fra poco dev'essere divorata da un mostro. Combatte con l'Orca, la uccide e riceve i ringraziamenti di Laomedonte, che per riavere i cavalli donati gli apparecchia la morte. Mena strage del gigante Amico e de' suoi seguaci, salva dalla morte giovani ingiustamente condannati, discioglie Prometeo dalle catene, uccidendo l'uccello di Giove. Arrivano finalmente a Colchi (c. XXI). Il mito di Giasone e di Medea. Ercole uccide Ectà (c. XXII). Spedizione di Ercole contro Gerione. Tutta Grecia si arma. Ercole libera Creta dai mostri; va contro Basiri. Al solito, strada facendo, ode lamenti di donna. È una giovinetta che invaghita di Alceo e dal padre promessa a un Palestino, finge d'acconsentire e scappa al contrario con l'amato. Si ricoverano presso Busiri, che da prima li tratta bene e poi improvvisamente tiene prigionie Alceo. Ercole uccide Busiri e il figlio, e fa felici gli amanti, placato anche il padre Siro. Torna a Creta per ripartirne appena arrivato Nicandro (c. XXIII). Questi racconta un'avventura. Faulo amava Eutimìa; dagl'inganni d'una megera era stato indotto a credere d'esserne corrisposto; ma la onestissima donna gli aveva tolto ben presto ogni speranza; e Faulo per vendetta l'aveva calunniata pubblicamente. Il marito aveva accusata la moglie innanzi ai giudici, che avevano concesso alla misera donna un anno di tempo per trovarsi un difensore. Era capitato Nicandro, che, risaputo il caso, aveva sfidato a duello Faulo e gli aveva tagliato un braccio, costringendolo a confessare (c. XXIV). Ucciso il gigante Anteo e tagliato di netto un monte per il mezzo e intromessovi il mare, Ercole s'avanza contro Gerione, che ha già preparato una grande armata. Nel primo assalto è respinto. Iuba, Lisandro e Leonida assediano una fortezza dell'isola, la smantellano; e decapitano i difensori (c. XXV). Grande battaglia navale: Gerione viene ucciso da Alcide, che, sceso a terra, entra trionfalmente in Gade e libera le donzelle prigioni. E qui il poema rimane interrotto. Con esso il Giraldis volle anch'egli tentare, come s'è detto, la conciliazione fra l'epopea di tipo classico e il romanzo. Dal riassunto appare evidente la giustapposizione dei due elementi; ma che il poeta n'abbia ottenuta la fusione, non si può dir davvero. Omero e Ovidio egli non seppe farli andar d'accordo; ed Ercole, trasformato in un cavalier di ventura, mostra manifestamente di trovarsi a disagio sotto le nuove vesti. Il Giraldis ha alterato a sua posta il mito e vi ha inserito moltissimi particolari di sua invenzione, ed è

specialmente nella parte episodica che il carattere romanzesco si fa sentire di più. Così s'hanno in gran numero i duelli, nei quali i combattenti spiegano tutta l'abilità che ammiriamo in Orlando, in Rinaldo e nei loro compagni. E vi sono le giovani legate con funi e catene, che attendono chi le salvi dall'orca o da qualche crudele brigante; ed Ercole non è verso loro da meno di Orlando e di Ruggero. Può darsi che, appunto in grazia di questo carattere romanzesco, Bernardo Tasso, il quale, come s'è visto, aveva comunicato per lettera all'autore dell'*Ercole* l'effetto non troppo lusinghiero che la lettura di certe parti del poema aveva fatto su qualcuno, gli diceva poi, in versi, d'udir già

Il grido andar del vostro Ercole invito
Oltre l'erculeo Calpe, oltre l'Egitto,
E di voi cose dire
Ch'ardon ogn'alma di gentil desire.

Non posso intrattenermi su altri poemi mitologici del Cinquecento, quali la *Favola d'Adone* di Lodovico Dohe, l'*Adone* di Giovanni Turcagnola, la *Favola d'Adone* di Girolamo Parabosco: cito questi, perch'essi sono gli immediati precedenti del maggior poema epico-mitologico ch'abbia la nostra letteratura, l'*Adone* di Giambattista Marino. Per quali ragioni questo poeta, che pur diceva di sentirsi abile a scrivere un poema epico non inferiore alla *Gerusalemme*, abbia preferito una favola ch'egli stesso riconosceva « angusta ed incapace di varietà d'accidenti », e non abbia piuttosto rivolte tutte le forze del suo ingegno a compiere la *Gerusalemme distrutta*, non riuscirà difficile comprendere a chi ricordi come fosse ammiratore e imitatore d'Ovidio e autor d'idilli favolosi. Pensò egli anche a scrivere un poema ovidiano, le *Trasformazioni*, e pur questo dimostra come abbiano avuto grande influenza su lui le tendenze del secolo precedente. Nulla di strano nè d'originale ha dunque codesta sua predilezione per la mitologia, predilezione che non gli impedì, come non impedì al Chiabrera, di trattar materie sacre. Non è un dissidio che sia nell'anima sua, non una lotta che vi si combatta tra l'arte e la fede. « Scrivo come s'usa e credo come si conviene », avrebbero potuto dire, col Testi, così il Marino che il Chiabrera e tutti i lor confratelli; l'arte era separata affatto dalla vita, e per ciò noi non dobbiamo considerare l'*Adone* se non come il lavoro d'una fervida fantasia, senza cercarvi l'in-

L'*Adone*
del
Marino

dizio d'una scarsa e tiepida religiosità, senza vedervi altro scopo oltre a quello che il poeta propose a tutta l'opera sua di secondare il gusto de' tempi, di piacere ai vivi, com'ei diceva, e di colpire la fantasia con lo sfoggio de' colori, con le splendide descrizioni, con la varietà prodigiosa delle materie. Perocché è certo che non era necessario un poema di tanta mole per dimostrare che « smoderato piacer termina in doglia », ed è invece evidente che i quasi cinquemila « molli versi favolosi e vani », onde il Marino tessé la sua tela, balzaron fuori vivaci dal cervello di lui, come il capriccio voleva, non come dettava una ragione filosofica. Il modo stesso in cui l'*Adone* nacque ci fa fede di ciò; infatti esso ebbe da prima le modeste proporzioni d'un poemetto di tre libri, il primo de' quali conteneva l'innamoramento di Venere e Adone, il secondo gli amori e i godimenti dell'uno e dell'altra, il terzo la caccia dell'infelice giovane, la sua morte e il pianto della dea sopra il corpo di lui. Tale l'*Adone* intorno al 1605, prima che il Marino passasse da Roma a Ravenna. Ma ben presto codesto nucleo venne ampliato « con digressioni ed altri lussureggianti », così che crebbe fino a dodici canti, probabilmente distribuiti in quattro libri: *Amori*, *Trastulli*, *Dipartita* e *Morte*, e poi in Parigi a venti: nel quale ultimo assetto uscì alla luce ivi nel 1623. Questo ampliamento della materia avvenne per successive aggiunte, senza che il disegno fondamentale subisse alterazioni e senza che il poeta tenesse conto della sproporzione che ne veniva tra la poca entità del dramma e l'ampiezza dello svolgimento. Il Marino stesso s'accorse di tale difetto organico del suo poema, tanto che lo disse una « fabbrica risarcita o per meglio dire gonnella rappezzata », e invero ogni fatto, anche accidentale e accessorio, dà luogo a un episodio, alla narrazione d'un mito, a una descrizione che nulla ha che vedere col soggetto principale. È come un'orgia della fantasia; il poeta si dà cura più de' particolari che dell'insieme; ogni canto è quasi un poemetto a sé, e pare che il Marino stesso abbia voluto far capire che con tale criterio si dovea giudicare l'opera sua, quando ad ogni canto diede un titolo speciale. Unità all'azione veramente non manca: ma la materia fondamentale è stata così diluita, che il nesso tra gli elementi ond'essa è formata ne rimase attenuato e può essere facilmente perduto di vista per entro all'intricata matassa delle azioni episodiche. E la ma-

teria fondamentale è presto riassunta. Venere s'innamora d'Adone nel modo narrato dal mito: lo conduce, traverso a cinque giardini simboleggianti i cinque sensi, alla fontana di Apollo; di là, in un cocchio guidato da Mercurio, lo trae seco al cielo; gli fa vedere la luna e i pianeti di Mercurio e di Venere, e dopo un viaggio di tre giorni ritorna con lui in terra nel palazzo d'Amore. Se non che Adone è costretto a fuggire per sottrarsi all'ira di Marte geloso, e càpita dalla maga Falsirena, la quale con strani incantamenti tenta, ma invano, di sedurlo e gli propina un beveraggio, che, invece di accenderlo d'amore, lo tramuta in uccello. Mercurio gli insegna il modo di riprendere le primitive forme. Adone, tornato uomo, per sottrarsi alle ricerche dei messi della maga Falsirena mutatasi in serpe, si veste da villanella, incontra varie avventure e finalmente torna con Venere al palazzo d'Amore, ove giuoca con lei a scacchi. Vien fatto re di Cipro: ma, recatosi, durante un'assenza di Venere, a una grande caccia, viene atterrato da un cinghiale, che, innamoratosi di lui per voler di Marte, gli lacera, nel baciarlo, il fianco. Venere torna a Cipro, trova Adone moribondo e se lo vede morire tra le braccia. A codesta azione fondamentale si rannodano, più o meno strettamente, qualche volta anzi sembrano inseriti a forza, i molteplici episodi ond'è pieno il poema. Di carattere mitologico sono la descrizione del palazzo d'Amore, la narrazione che fa un pastore del giudizio di Paride (c. II), la storia di Psiche (c. IV), i casi di Narciso, Ganimede, Ciparisso ed Ila, narrati da Mercurio (c. V), la favola di Giacinto, la trasformazione del satiretto Pampino in vite (e Bacco, che la narra, ne trae occasione a descrivere la vendemmia), l'uccisione d'Aci per opera di Polifemo e i dolorosi casi di Calamo e Capro, di Ero e Leandro e di Achile (c. XIX). All'elemento mitologico si rannoda quello che potremo chiamar giocoso, il quale consiste nel racconto che Momo fa, leggendo una poesia di suo figlio Pasquino, degli amori di Venere e Marte. Il qual episodio di Momo, se non fu suggerito al Marino dallo *Scherno degli dei* del Bracciolini, ha con questo qualche punto di rassomiglianza. Carattere eroico hanno pochi canti dell'*Adone*: il IX, ove si accenna agli stemmi dei principi italiani e della casa di Francia adornanti la fontana d'Apollo: il X, ove Mercurio narra ad Adone le guerre di Enrico IV, di Luigi XIII e dei duchi di Savoia, e il XX, ove si descrive la giostra tenuta in onore del de-

funto Adone, alla quale prendono parte i Farnesi, i Colonna, gli Orsini, i Borghesi, i Carafa, tre principi di casa Savoia e due cavalieri incogniti: un giovanetto (Luigi XIV) e una donna (la Spagna), i quali combattono insieme, ma poi fanno pace ed anzi vengono uniti in matrimonio da Venere, che dà in premio al giovane uno scudo, su cui sono rappresentate le imprese della casa di Francia. Maggiore importanza ha, nell'*Adone*, l'elemento didascalico. Frequenti sono ne' poemi epici del Seicento i brani di poesia scientifica. Vedemmo una lezione d'anatomia nel Villani; nell'*Enrico* di Lucrezia Marinella Altea spiega, durante un banchetto, la formazione dei fiumi, dei torrenti, i turbamenti atmosferici, i mutamenti della terra in acqua e dell'acqua in terra, il corso delle stelle, l'origine della via lattea, ecc. (c. V), e Irenio tiene una lezione d'astronomia (c. XIII); nel *Boemondo* del Semproni Alidoro spiega a Gilda il movimento della terra intorno al sole (c. XII), Pancrazio insegna geografia a Baldovino (c. XVI); una lezione di geografia da l'Albani nel suo *Davide re* (c. VII): nel poemetto sulla scoperta dell'America del Gambara e nel *Mondo nuovo* dello Stigliani, Cristoforo Colombo dà minute spiegazioni ai propri compagni sulla forma della terra e sui motivi pe' quali crede all'esistenza degli antipodi; lo Stigliani stesso introduce poi, a somiglianza del Pulci, un demonio, Astarotte, che mostra al mago Licofronte le pietre preziose e tutto il « lavoro della natura », cioè i metalli e l'origine de' fiumi (c. III). Or bene, anche il Marino secondò questa tendenza alla poesia scientifica, e senza dubbio uno de' brani migliori del suo poema è quello ov'egli parla de' sensi, simboleggiandoli in cinque splendidi giardini (c. VI, VII e VIII): e non meno interessante è l'altro luogo (c. X), nel quale il Marino si prova a spiegare la natura de' cieli, il preteso movimento del sole e le macchie delle luna. Tu senti, e nel Marino e negli altri poeti su citati, lo spirito de' tempi nuovi, l'alito della nuova scienza; essi sono i contemporanei di Galileo Galilei, e del grande filosofo celebrano le scoperte, onde e il Marino e Giulio Strozzi e Ascanio Grandi e Girolamo Bartolomei parlano con ammirazione del mirabile strumento rivelatore di nuovi astri, il telescopio. E poi anche nell'*Adone* l'elemento romanzesco, costituito dai quattro canti XII-XV, ne' quali Adone erra lontano da Venere ed è fatto bersaglio alle seduzioni e alle arti magiche di Fal-sirena. Codesta parte non è affatto in armonia col fondo

mitologico del poema ed è evidentemente una concessione al gusto dei tempi. Finalmente non va dimenticato l'elemento occasionale o individuale, quello cioè che si riferisce a fatti particolari della vita del poeta. come il canto IV, che contiene una breve biografia del Marino stesso, adombrato sotto il nome di Fileno, e l'XI, nel quale sono celebrate le belle dame che adornavano la corte di Parigi quando vi fu il poeta.

L'enumerazione di codesti elementi basta a far capire che cosa sia l'*Adone*: in esso si rispecchia l'indole dirò così esageratrice del poeta e dell'età che fu sua: ogni piccola cosa viene amplificata, ogni argomento più meschino è innalzato all'onore dell'epopea: ecco quindi il semplicissimo mito d'Adone e Venere, quel mito cui Ugo Foscolo incastonò come gemma nel breve giro d'un'agile strofetta, allungarsi, diluirsi o meglio gonfiarsi a smisurate proporzioni. La forma è, come sempre nel Marino, abbondante, fiorita, qualche volta calda e ispirata, tal'altra artificiosamente barocca: l'ottava armoniosa, sonante, spesso ricca d'efficacia descrittiva e d'un vivo sentimento della natura. I caratteri, insignificanti: quello d'Adone rispecchia la fiacchezza de' tempi: in lui tutto è svenevolezza, voluttà, lascivia; dinanzi a Marte geloso e non sa che fuggire: eletto re da' Cipriotti, affida altrui la cura del governo per darsi a' piaceri: è insomma un essere che a lungo andare diviene stucchevole e odioso per la sua effeminatezza. E Venere gli è degna compagna: Venere che pensa solo a godere e lieta se ne va alle feste di Citera, mentre pur sa che sull'amato incombe un grave pericolo: Venere che nulla fa per difendere il suo Adone dalle insidie de' nani congiurati contro di lui. Anche nell'*Adone* il Marino seguì il metodo suo solito di pigliare da questo e quell'autore ciò che facesse al caso suo. Egli attinse dall'*Eneide*, dalle *Metamorfosi*, dalla *Farsaglia* di Lucano, dall'*Asino d'oro* d'Apuleio, dalla *Tebaide* di Stazio, nonché da Claudiano, da Lucrezio e da Luciano. Tra gli scrittori greci imitò a preferenza Omero, Teocrito, Bione, Mosco, Orfeo, Eliodoro, Longo Sofista, Nonno, nonché gli scrittori erotici e i romanzi della bassa greccità: de' poeti italiani, che scrissero in latino, il Vida, lo Strada ed altri: e de' volgari il Petrarca, il Medici, il Poliziano, il Tansillo, il Tasso. Ed anche da poeti contemporanei il Marino attinse, nè sdegnò i più oscuri: valgano ad esempio i luoghi del poema imitati dalla *Psiche* di Ercole Udine. Ma delle fonti dell'*Adone* non è da parlare qui

più a lungo, ch  l'utilit  di cos  fatto studio sta tutta ne' raffronti analitici, che soli possono mostrarci come in ogni singolo caso il poeta abbia saputo riprodurre e modificare il suo modello.

Dopo l'*Adone*, per trovare altri poemi epico-mitologici, dobbiamo venire fino al principio del secolo XIX, quando, col rifiorire dell'epica, anche quella particolare categoria ebbe qualche nuovo cultore. Se non che allora il mito servi o ad adombrare un'idea estetica o a commentare e illustrare vicende politiche contemporanee o a raffigurare simbolicamente il corso, i progressi e le conquiste dell'umana civilt . Al primo gruppo appartengono la *Musogonia* del Monti, le *Grazie* del Foscolo, l'*Urania* del Manzoni; al secondo il *Prometeo* del Monti; al terzo il *Cadmo* del Bagnoli, la *Teseide* della Bandettini, la *Feroniade* del Monti. La forma tipica del genere non si ha, per , che ne' due del Bagus  e della Bandettini; gli altri o sono pi  lirici che epici o svolgono semplicemente una breve azione, che potrebbe servir d'episodio in un poema maggiore.

La *Musogonia*
del
Monti.

Nelle *Musogonia* il Monti canta in sonanti ottave l'origine delle Muse e com'esse vennero mandate in terra ad ingentilire gli animi degli uomini. Giove erasi innamorato di Mnemosine e, assunte le forme d'un pastorello, s'era congiunto a lei: dal connubio nacquero le Muse, che, accolte in cielo, rallegrarono dei lor canti i numi, narrando la genesi del mondo e la lotta dei Titani contro Giove: indi furono mandate in terra a beneficio dell'umanit . Ma qui, con la ventesima terza stanza del canto secondo il poemetto s'interrompe.

Le *Grazie*
del
Foscolo.

Nelle *Grazie*, carme non condotto a compimento e di cui rimangono numerosi e lunghi frammenti, il Foscolo con stile tra epico e lirico e con intento didattico volle « idoleggiare tutte le idee metafisiche del bello ». Doveano essere tre inni: il primo consacrato a Venere, il secondo a Vesta, il terzo a Pallade. Nel primo il poeta narra l'origine delle Grazie e i progressi della civilt  umana. Nel secondo s'immagina consacrata un'ara alle Grazie sul poggio di Bellosguardo e introdotte quali sacerdotesse tre gentildonne (Isabella Nencini, Cornelia Rossi-Martinetti, Maddalena Marliani-Bignami), nelle quali sono simboleggiate la musica, la danza e la poesia. Nel terzo inno la scena   in mezzo all'Oceano, in terra celeste, e vi si descrive il lavoro del volo delle Grazie, che serve a difenderle dai deliri delle umane passioni. In questo carme il Foscolo si proponeva.

di delineare con la parola imaginosa « una serie di disegni da usare nelle arti belle »; ma la concezione mancava d'unità organica, e l'opera, anche finita, non sarebbe nel suo complesso riuscita perfetta: in essa però sono tratti stupendi per vivo sentimento delle bellezze naturali, per eloquenza piena di passione, per potenza espressiva, per insuperabile nitidezza di rilievi e di figurazioni e per squisita e varia armonia di ritmi.

Anche il Manzoni, prima della sua conversione religiosa e letteraria, sacrificò a quella mitologia che poi, secondo i canoni artistici della « audace scuola boreale », egli volle sbandita dalla letteratura; e nel 1809 scrisse l'*Urania*, poemetto da lui poi ripudiato, nel quale sono esaltati i benefici effetti della poesia sull'animo degli uomini, quali li cantò un giorno Urania a Pindaro. S'era questo poeta dimenticato d'invocare le Grazie, e queste lo punirono col far che Corinna lo vincessesse nella gara poetica durante i giuochi. Pindaro sdegnato si ritirò in un bosco, ove a consolarlo scese Urania, sotto le sembianze di Mirtide, madre e maestra di lui. Gli narrò essa come Giove, a ingentilire gli uomini, avesse mandato in terra la virtù, e come poi, non avendola quelli riconosciuta e accolta, avesse fatto scendere tra loro le Muse e le Grazie, che sole poterono dirozzare il genere umano e indurlo ad accogliere e a riconoscere la virtù. Il Manzoni non volle saperne di questo suo poemetto, anzi se ne dichiarò pentitissimo, specialmente perchè lo giudicava mancante d'ogni interesse; e così dicendo, intendeva certo dell'interesse che, secondo i romantici, la poesia doveva avere per tutti, non per pochi soltanto. Noi possiamo osservare che anche la mitologia, quando non è semplice ripetizione di favole antiche, ma significazione simbolica d'alti concetti, ha pure il suo interesse come qualsiasi altra finzione poetica. Ed offre tanto maggiore interesse quanto più sono nobili e filosoficamente o esteticamente importanti i concetti che idoleggia.

Il Monti invece, per paladino ch'ei fu della mitologia, non si può dir davvero che, in pratica, ne abbia sempre salvaguardata la dignità e cercato di renderla interessante nel senso che s'è detto. Guardate un po' quel ch'egli ha fatto d'un mito così profondamente filosofico come quello di Prometeo. Lo ha ripetuto tal quale ci venne dall'antichità, servendosene per cantar di fatti contemporanei ed esaltar Napoleone. Si poteva travisarne peggio il significato? Nè è da credere che, s'egli

L'*Urania*
del
Manzoni.

Il *Prometeo*
del
Monti.

avesse compiuto il *Prometeo*, il giudizio sarebbe potuto essere, per questo riguardo, diverso. La tela vastissima di tutto il poema, nella sua azione principale, ce l'ha esposta minutamente il Monti stesso: in essa il mito è riprodotto tutto quanto senza mutamenti, e il poeta, appunto, avverte: « Tutto il resto dell'invenzione si concatena talmente colla mitologia, che questa non solo non ne riceve alcuna alterazione od offesa, ma serve anzi di guida e base costante alla ragione poetica, anche quando sotto il velo degli avvenimenti passati si dipingono le cose presenti ». Nei tre canti che ci rimangono, la parte del mito che viene esposta è la seguente: « Giapeto, figlio del Tartaro e della Terra, e capo della rivoluzione dei Titani contro Giove usurpatore del cielo, fu padre di trenta figli, quattro dei quali acquistarono sopra gli altri celebrità: Prometeo, Epimeteo, Atlante e Menezio. Essendo rimasti in quella impresa infelice soggiogati i Titani, furono essi dal vincitore parte condannati al Tartaro e parte dispersi sopra la terra. Prometeo, che fu di questi ultimi, si rifugiò sopra il Caucaso, ove, essendo sapientissimo, si applicò tutto alla contemplazione della natura, per consolarsi colla dolcezza di quegli studi delle tristi vicende di sua famiglia. Lo stupido ed insensato Epimeteo suo fratello era in sua compagnia. Vivevano gli uomini in quel tempo una vita affatto selvaggia, perché privi ancora della ragione. Giove divenuto col terrore dei suoi fulmini assoluto padrone del cielo e dell'universo, mal sopportando di non essere conosciuto ancora e adorato tra gli uomini, risolvette, per soddisfare alla sua ambizione, di rivelarsi al genere umano e di migliorarne nel tempo stesso la condizione unitamente a quella dei bruti. Spedì dunque sulla terra Mercurio con una abbondante dovizia di spirituali e corporali prerogative e coll'ordine a Prometeo di ripartirle con senno fra gli uomini e i bruti. Scaltro com'era, ricusò egli fermamente quella difficile incombenza: ma ne prese in sua vece l'incarico lo stolto Epimeteo. Diede egli dunque principio alla sua incanta distribuzione: e cominciando dai bruti, fu sì prodigo coi medesimi, che in ultimo presentatosi l'uomo per ricevere anch'esso la sua porzione, trovò che tutto era stato già dato. Accortosi allora Epimeteo del suo errore, che lasciava la condizione dell'uomo inferiore d'assai a quella del bruto, ebbe ricorso al fratello, perché emendasse col suo sapere una tanta mancanza. Promise egli di farlo, e si recò nella Grecia per eseguire il suo alto disegno. Arrivato nella Focide, si con-

sigliò primieramente con Temide, da cui era stato erudito, anche prima delle guerre celesti, nella scienza de' vaticini, e che stabilita aveva fin d'allora in una spelonca del Parnaso la sede de' suoi oracoli, de' quali si mantenne grande la fama fino dai tempi di Deucalione ». Or ecco in qual modo, con la solita esuberanza di numeri, di colori, d'imagini, che gli è propria, il Monti svolse questa parte dell'azione. Nel canto primo Prometeo, pregato dal fratello di rimediare al gran fallo da lui commesso, dà libero sfogo al suo spirito profetico, predicando i maravigliosi progressi che farà in futuro la civiltà umana. Indi il poeta rivela un portento maggiore di tutti gli altri, che Prometeo con la mente divinatrice vede tra le nebbie dell'avvenire: perchè il mondo sarà travagliato da molti mali, le Preghiere saliranno al cielo e chiederanno aiuto per gli uomini a un Dio più potente di Giove, il quale manderà in terra un giovinetto Eroe rivendicatore di libertà: e qui la predizione della gesta di Napoleone. I canti secondo e terzo contengono la descrizione del viaggio di Prometeo dal Caucaso verso la Grecia, la sua discesa all'Averno, l'incontro con la ninfa Asia e l'arrivo nella Focide. Il poeta, accennando ai vari luoghi pei quali Prometeo passa, ne trae occasione a dire dei popoli e dei fatti che li illustrano. Così fa che Prometeo, passando pel territorio degli Eneti, predica la futura grandezza della Repubblica di Venezia:

Oh, d'Adria sacre,
 Fortunate lagune! Ecco il promesso
 Popolo invitto, che per molti e duri
 Della terra e del mar stenti e perigli
 Valor vi porta, libertade e fama.
 Oh, novella di Numi inclita casa!
 Oh dalla destra di Nettun costrutta
 Ammiranda città!
 Nido sarai d'onore e di virtude,
 Abiteranno in te Marte e Sofia,
 Che per tranquilli e bellicosi studi
 In pace e in guerra ti faran temuta.

Ma anche Venezia dovrà cedere dinanzi a un altro Achille, che con altri Mirmidoni scenderà in Italia alla conquista. E rivolgendosi a questo futuro eroe, ch'è Napoleone, Prometeo dice:

Io di Giapeto
 Libero figlio da lontan l'adaro:
 E verace profeta, anzichè siano,
 I tuoi trionfi, giubilando, accenno.
 Abbi caro il tributo, e s'unqua avvegna

Che a te s'adduca, aonio pellegrino,
 Un ardito cantor di mie vicende,
 Del tuo favor l'affida, e d'uno sguardo
 Onoralo cortese e d'un sorriso,
 Chè ancor fra l'armi gentilezza è bella.

Così il mitico redentor dell'umanità raccomandava al futuro conquistatore il suo poeta; il quale chissà con quante altre digressioni di questo genere avrebbe intramezzato l'ulteriore svolgimento del suo tema, se gli eventi non fossero stati più veloci della sua penna, e col tramonto dell'astro Napoleonico non gli fosse venuta meno la ragione prima che lo aveva spinto a porvi mano. E qual fosse stata questa ragione (più politica che poetica) lo fa capire il Monti stesso. Presentando a Napoleone, « cittadino generale », il *Prometeo*, egli fa tra l'eroe mitico e il Bonaparte il seguente raffronto: « Zelatore ardentissimo dell'indipendenza del cielo, da cui traeva l'origine, egli combatté lungamente, e con valore e con senno, contro il dispotismo di Giove, e divenne co' liberi suoi sentimenti il flagello perpetuo dei congiurati aristocrati dell'Olimpo. Voi avete fatto altrettanto co' despoti della terra; e in ciò solo vi siete mostrato dissimile da Prometeo, ch'egli fu perdente, e Voi vincitore. Per consiglio di Temide e coll' aiuto di Pallade infuse egli nell'uomo il foco del cielo; e Voi infondeste nelle nazioni il foco della libertà, adempiendo gli alti e generosi disegni del primo governo dell'universo. Beneficò egli il genere umano sepolto da Giove nelle miserie per la funesta dote di Pandora; e Voi beneficate i popoli sommersi nel fango della schiavitù, restituendoli ai naturali loro diritti, e obbligando col braccio delle vostre legioni invincibili gli ostinati vostri nemici a lasciar in pace la terra abbastanza coperta di sangue, di lagrime e di delitti. Coll'insegnamento delle arti, della sapienza e della giustizia egli fu il rigeneratore degli uomini; e Voi lo siete della più bella parte d'Europa, con dettare delle provvide leggi, ed infiammarla dei sublimi sentimenti di libertà colla grande emanazione del vostro genio e dei profondi vostri pensieri. Per lui insomma rinacque la natura a nuova vita, e per Voi rinasciamo noi pure ad una nuova morale, recuperando la perdita nostra ragione ». Così il Monti volgeva ad intento adulatorio il mito di Prometeo; e non altrimenti faceva Giovanni Rosini nel poema sulle *Nozze di Giove e di Latona*, adombrandovi il matrimonio di Napoleone con Maria Luisa.

Volta in basso la fortuna di Napoleone, il *Prometeo* del

Monti non aveva più ragione d'essere continuato, per l'elemento politico che conteneva; ed anche la parte già composta perdette ogni interesse d'attualità. Più avventurato di Prometeo fu, al riguardo, Teseo: più avventurato, dico, perché gli riuscì d'avere il suo bravo poema in venti canti, senza che la meteora Napoleonica gliene rubasse, dileguandosi, neppure un'ottava, o comunque lo pregiudicasse. Peccato però che, più avventurato di Prometeo in questo, non lo sia stato ugualmente nel cantore che gli toccò in sorte. Vero è che l'essere cantati da una poetessa è sempre un piacere: e per Teseo il piacere dovette esser anche maggiore, ché la sua cortese esaltatrice, Amarilli Etrusca in Arcadia, al secolo Teresa Bandettini Landucci, volle purgarlo dalla taccia di traditore per l'abbandono di Arianna, attribuendo questa trista azione non a perfidia di lui, sì al volere del Fato; ma d'altra parte, come dissimularsi che la voce della sua Musa era debole così da non poter sperare che la gloria di lui rissonasse altamente per le piagge d'Italia? La buona Teresa, che a giudicar dal ritratto posto innanzi all'edizione della sua *Teseide* (1805), era anche bella, mise tutto il suo buon volere e tutto il suo ingegno per cavarcela con onore nell'agone dell'epica poesia; con diurna e notturna mano volse le pagine d'Omero, di Virgilio, d'Aristotele, d'Orazio, per non venir meno alle sante leggi dell'epopea: in Plutarco e in altri autori greci ricercò tutte le gesta del suo eroe e, tenendosi lontana dai rumori dell'età fortunosa, e mentre « la gente divisa, parteggiando o per questa o per quella fazione, mal univasi in società ed era anche talvolta pericoloso l'unirsi », si consacrò tutta alla celebrazione dell'Eroe, che, « emulo d'Ercole, e forse più di lui degno d'ammirazione, perché politico nulla men che guerriero, fondatore e capo della più colta e fiorente repubblica che vantasse la Grecia », le avea fortemente colpito la fantasia. Alle fatiche non corrispose l'effetto: il poema procede pei suoi venti canti fiacco e monotono; il magistero dello stile non è tale da invogliare alla lettura o da alleviarne la noia; e là dove l'autrice imita i modelli classici, anche di più si fa manifesta la sua deficienza. Così, per esempio, gli esordii morali, coi quali, ad imitazione dell'Ariosto, la Bandettini dà principio a ogni canto, non reggono al confronto di quelli del *Furioso*, e al modello ariostesco resta di gran lunga inferiore la descrizione della casa del Sonno nel canto V, che comincia così:

Di Lenno pampinosa una secreta
 Valle si abbassa entro ricurvo lito,
 Ove raggio di sole o di pianeta
 Non squarcia l'ombra cupa ond'è guarnito,
 E dell'onda d'Oblio tacita e cheta
 Scorre un ruscello e bagna il suol romito;
 Sonnacchioso ogni fior china, l'erbetta
 Non desta soffio di leggera auretta.

Tutta contesta d'imitazioni virgiliane e dantesche e la descrizione del Tartaro, ove Teseo scende a liberar Piritoo: ne citerò una, la figurazione di Caronte (c. VI, s. 25):

Lacero è tutto, d'atre fiamme ha rote
 Negli occhi accesi di color di bragia,
 D'ispido pelo le lanose gote,
 Chino sul remo nel suo pin s'adagia;
 E l'insepolto stuol spesso percote,
 Che vaga intorno alla riva malvagia,
 E qual gli addita l'immutabil legge,
 L'un rifiuta severo e l'altro elegge.

Con l'uccisione del Minotauro e cioè col c. XVIII il poema sarebbe veramente finito; ma la Bandettini volle narrar anche l'abbandono d'Arianna (avvenuto, come s'è detto, per voler del Fato) e la morte d'Egeo, per aver modo di « dare un cenno su l'incominciamento della Repubblica Ateniese e su le leggi dettate ad essa da Teseo: tal che dopo esser questo comparso lungamente sotto l'aspetto di guerriero magnanimo, dia pur anche una prova di giusto e saggio legislatore ». E Pallade stessa che ammaestra Teseo sui doveri d'un ottimo reggitore di popoli: tra gli altri ammaestramenti v'è anche questo (c. XX, st. 85):

Ama i vati e proteggi in cor la bella
 Arte che a pochi il ciel largo destina.
 Ella ha celeste origine e sol ella
 Può de' tempi insultar l'alta ruina.
 Basso ha la fama il suon, la sua favella
 Non estolle di Febo aura divina,
 Né dopo morte alcun riviver spera,
 Se vati a sua virtù mancan sinceri.

A buon intenditor... La *Teseide* era dedicata a S. E. Cristoforo Saliceti, ministro plenipotenziario di S. M. Napoleone I imperatore de' Francesi e re d'Italia presso la Repubblica Ligure. Quell'Ottava, Sua Eccellenza ben avrebbe potuto metterla sott'occhio al vincitor di Marengo, il quale era, in fondo, un novello Teseo, col relativo abbandono... di Giuseppina.

Per la Bandettini il mito di Teseo non ha altro valore che quello di rappresentarci un eroe rigeneratore del suo popolo;

non è, come pel Monti, pretesto a larghe e continue allusioni politiche di carattere adulatorio, e neppure, come pel Bagnoli, di cui ora parleremo, occasione allo svolgimento d'un alto concetto di carattere filosofico. Pietro Bagnoli nel suo *Cadmo*, cui attese dal 1792 al 1821, si valse della mitologia per esplicare ed illustrare il suo concetto di civiltà. « Egli intendeva (scrive Augusto Conti) la civiltà come un'armonia d'amore, e la città come fatta a somiglianza dell'armonia celeste; e ciò vedeva simboleggiato nella cetra di Anfione, al suono della quale sorgeva Tebe, e che poi era cangiata in istella de' cieli ». Egli peraltro nel descrivere i progressi della civiltà non vide i nessi causali onde i vari fatti son legati fra loro, sì che, quando Cadmo nel tempio della Eternità vede la serie delle età e delle cose, noi pure le vediamo passare innanzi a noi, ma l'una dopo l'altra, non l'una dall'altra. Il Bagnoli si propose di cantare le gesta d'un eroe e le opere d'un vate: la forza che incivilisce e la sapienza che dirige e feconda la forza, volte non a conquista di popoli, sì alle imprese della civiltà, cioè a formare la città e a comporre il regno. E il vate e l'eroe operano mossi dal Fato, che, nell'intenzione del poeta, simboleggia la Provvidenza. L'ordito del poema è il seguente (così lo riassume il Conti). « Cadmo Fenicio, figlio d' Agenore, va in traccia d'Europa: e posto piede a terra con la sua gente nelle vicinanze di Tebe, è assalito da un popolo barbaro, che ha per capo Ogige. Vede la figlia di questo, la bellissima Ermione, che, smarrita negli orrori d'un combattimento, si dà alla fuga: ed egli, non anche educato dal Vate, e però sommerso al talento, la insegue come cacciatore la fiera. Ella fugge; ed è nascosta agli occhi del guerriero da una nebbia che si leva improvvisa. Si spande intorno uno splendore,

E suona voce: Armati, pugna e vinci;
Ermione tua sarà; ma ne di lei
Sei degno ancor, né di te dèssa, e quindi
Coll'opre e regno e sposa acquistar dei.

Stanno appesi ad un albero scudo ed armi, e nello scudo lampeggia una lira che illumina emblemi di civiltà, ed avvi impressa la profetica immagine d'una città dai sette colli. Cadmo torna al campo, respinge i nemici, e poi, addormentato, mira in sogno Ermione fra nove Dee, e immagini di regno fiorente e di eroi. Svegliato, e mosso da istinto divino, ricerca la valle

ove perduto aveva Ermione: e la stessa voce arcana gli comanda di andare al Cefiso. Là pervenuto l'eroe, gli sorge dinanzi il dio del fiume, che gli insegna il cammino per giungere alle grotte d'Anfione poste a' piedi del Parnaso. Anfione accoglie Cadmo, già noto all'inspirato; e dopo la mensa ospitale, il vate canta come gli uomini s'erano corrotti e inselvaticiti, gli orrori del diluvio, Urania, Musa de' cieli, scendente a lui con la cetra, e al suono di questi tratti gli uomini a vita civile, e Tebe edificata: e come poi, corrotte di nuovo le genti, Urania lo ammoniva che alla sapienza del vate era necessario si congiungesse il braccio del guerriero per compiere la grand'opera della civiltà. Urania è la Dea che nascose Ermione, e la recò tra le Muse a farsi civile; che parlò dalla nebbia misteriosa a Cadmo e gli diede le armi divine. Il vate e l'eroe ascendono sul Parnaso; e giunti alle Muse, odono Urania cantare la creazione e Amore ed Armonia ministri di Dio, e fatta la lira a sembianza delle sfere, e le origini dell'uomo e la civiltà, ed alla impresa di questa chiamato l'eroe. Cadmo è condotto dalle Muse nel tempio della Eternità; ed entrato, vede senza velo il futuro, la civiltà greca e romana, e poi nuova fede, nuovi regni, nuovi costumi e la cultura dell'Europa. Indi, assisi a mensa e bevuto il nettare celeste, ogni Musa canta una nazione europea, e Calliope le glorie d'Italia. Già rinnovato l'eroe dalla compagnia delle Muse e dall'aspetto delle cose future, gli è concesso di vedere Ermione rinnovellata anch'essa, e udirne parole d'amore, e le giura fede nel tempio della Virtù. Urania ammaestra Cadmo nei doveri di re: ed egli ritorna a Tebe e la conquista. Ermione, educata in ogni gentilezza di donna e di regina, parte dal Sacro Monte, e l'accompagna Erato. Giunta sopra ad un colle, onde scopresi Tebe, la Musa Amorosa le accenna la presa città, ov'ella può co' rere in braccio dello sposo vincitore e felice, e le addita lungi spiegarsi le tende di Ogige e del suo popolo fuoruscito da Tebe, vinti ed infelici: lascia in suo arbitrio la scelta del cammino e sparisce. La vergine corre al padre e ne cura le ferite, e con le arti apprese in Parnaso porta salute alla misera gente mietuta da pestilenza. Cadmo si finge pastore, e in compagnia d'Ermione, con la pietà e con dolci canti, ammollisce gli animi fieri e li educa alle arti civili. Scoperto, e ottenuta Ermione dal padre, compone di tutti una sola città e un solo regno ». Questa è la parte sostanziale del *Cadmo*,

e potrebbe dirsi il poema della civiltà: parte che presenta un certo interesse e che, anche dal punto di vista estetico, ha pregi notevoli, perchè il Bagnoli è buon artefice d'immagini ben lineate e vaghe, d'espressioni efficaci, di versi armoniosi. Ma c'è poi tutta la zavorra delle battaglie, dei duelli, dei giganti, dei satiri e d'altrettali cose, desunte specialmente da Omero e dal Tasso: e qui il Bagnoli riesce appena un mediocre imitatore, che ha voluto metter nel suo poema anche tutti questi ingredienti per il pregiudizio di fare una epopea secondo le regole tradizionali.

Ma per fare il poema della civiltà, era proprio necessario ricorrere a tutto codesto apparato mitologico? Necessario no; ma, a ogni modo, qui la mitologia è adoperata come allegoria del vero, e come tale essa ha il valore d'ogni altra finzione poetica. Da questo punto di vista avevano ragione i classicisti quando chiedevano, se non altro, un po' di tolleranza per l'elemento mitologico, tanto più quand'esso era messo a servizio di qualche alta concezione filosofica o estetica. Se non che i classicisti se ne valevano per qualsiasi fatto e in qualsiasi occasione. Si voleva celebrare una scoperta, un'invenzione, una impresa industriale, un lavoro idraulico? Niente di più facile: la ricetta era pronta: un po' d'Olimpo, un po' di Tartaro, un viaggetto di piacere di qualche dio in terra e, se occorre, una sua scapatella amorosa con qualche ninfa terrena, e tutto era fatto. A questa ricetta ricorsero classicisti grandi e piccoli, e se ne valse anche il gran Monti: lo vedemmo; e lo vediamo ancora una volta in quello de' suoi poemi mitologici che, cominciato in gioventù, fu da lui amorosamente ripreso ne' suoi ultimi anni. Parve al Monti di aver, nella *Feroniade*, tratte le itale Muse per sentiero non mai calcato; in realtà, non solo seguì gli esempi del Boccaccio nel *Ninfale fiesolano* e di Lorenzo De' Medici nell'*Ambra*, ma ripeté anche se stesso. Che cosa volle far egli? Spiegare mitologicamente l'origine delle Paludi Pontine e rivelar la ragione del loro prosciugamento. Ricorse per ciò all'espedito, usato anche nella *Musogonia*, d'un innamoramento di Giove per una ninfa. La ninfa Feronia trascorreva lieti i suoi giorni tra una moltitudine di fiori, ch'ella coltivava amorosamente e che il poeta ricorda in una lunga e abbondante enumerazione. Giove s'accese di lei e, prese le forme di imberbe pastorello, n'ebbe i favori e la rese immortale, dandole per regno il territorio poi divenuto paludoso. Ivi essa fu ve-

La Feroniade del Monti.

nerata come dea ed ebbe templi e sacrifici, finché contro di lei non volse i suoi terribili sdegni la gelosa Giunone. Crucciata per l'infedeltà del consorte, la possente regina degli dei giurò di vendicarsi recando gravi ruine al regno di Feronia. Scesa in terra adunò intorno a sé i Fiumi scorrenti per quel regno e ingiunse loro d'inondarlo, ond'esso ben presto fu convertito in una vastissima palude, tranne alcune poche città e il bosco ed il delubro sacri a Feronia. Volendo che completa fosse la distruzione, l'adirata dea si portò alla spelunca fumosa di Vulcano per eccitarlo a desolar coi tremuoti quel suolo e ad incendiare il tempio di Feronia. Ma, a questo punto, Giove non tollerò più oltre la furia distruttrice della consorte e mandò a lei Mercurio per ingiungerle di rispettare il tempio di Feronia e di tornarsene all'Olimpo. Dov'obbedire, suo malgrado, la dea e con l'animo pieno di corruccio si ritrasse nei segreti suoi alberghi celesti, abbandonandosi al suo dispetto, lacerando le bende, rompendo armille e monili e gettando lungi la clamide regale:

Ne tu sicura

Da' suoi furori andasti, o sacra
 Alla beltade, inaccessibil ara,
 Che non hai nome in cielo, e tra' mortali
 Da barbarico accentolo traesti,
 Cui le Muse abborrir. Cieca di sdegno
 Ti riversò la Dea; cadde, e si franse
 Con diverso fragor l'ampio cristallo,
 Che in mezzo dell'altar sorgea sovrano,
 Maestoso e superbo, e in un confusi
 N'andâr sossopra i vasi d'oro e l'urne
 Degli aromi celesti e de' profumi,
 Omne tal si diffuse una fragranza
 Che tutto empiea la casa e il vasto Olimpo.

Intanto Feronia, cacciata dal suo regno, vagava derelitta per la campagna. Sedutasi appiè d'un elce, lagrimando, ivi passò un'intera notte: all'alba il contadino Lica, recandosi al lavoro, la vide e n'ebbe compassione; la rialzò e, sorreggendola, la condusse alla sua capanna, ov'ella si coricò sur un povero giaciglio. Mentre dormiva, Giove, sceso dal cielo, le si appressò e, destatala, la confortò, annunziandole che il suo regno sarebbe stato liberato dall'acque e ridonato all'agricoltura e rigenerato mercé grandiosi lavori di prosciugamento dovuti all'iniziativa di potenti signori di varie età. Qui il poema s'interrompe: s'interrompe proprio quando avrebbe dovuto cominciare la trattazione del vero suo soggetto, cioè la celebrazione di quei grandiosi lavori.

Nei tre canti, di cui abbian dato il contenuto, il Monti sfoggiò tutte le mirabili sue doti di verseggiatore impareggiabile, che sa rinnovare le vecchie immagini con lo splendore d'una forma in cui regnano sovrane la classica eleganza e la più squisita e varia armonia: forma superba di suoni e di colori, che affascina e soggioga. Per lui la mitologia era veramente

Di gentil poesia fonte perenne,

onde la difesa che ne fece contro i romantici iconoclasti, era un dovere di riconoscenza, un atto di gratitudine. Ma fu difesa inutile, ch  il romanticismo ebbe la vittoria; la moda del poema mitologico decadde del tutto; e quando col neoclassicismo carducciano la mitologia ricomparve, tutt'altri spiriti la informarono e tutt'altri intenti le furono dati, e nessuno os  pi  avventurarsi a ricantare gli antichi miti nei modi e nelle forme dell'epopea.

NOTE

Queste poche note non costituiscono quella che suol dirsi la bibliografia dell'argomento: in esse sono citati unicamente quegli scritti che non potevo non indicare come fonti dalle quali trassi, poco o molto, qualche cosa. Mi sono astenuto del tutto dal far menzione delle opere di carattere generale, che necessariamente servono di fondamento precipuo a chiunque tratta argomenti di storia letteraria italiana. Così, per esempio, mi parve inutile ricordare i volumi del Rossi, del Flamini, del Mazzoni, ecc., che fanno parte della ben nota collezione vallardiana della *Storia letteraria d'Italia*. In questi volumi, poi, nonché nel *Manuale* del D'Ancona, nel *Giornale storico*, nella *Rassegna bibliografica*, nella *Rivista critica*, v'ha così ricca copia d'indicazioni bibliografiche, che il mettere insieme una compiuta bibliografia sulla storia dell'epopea in Italia non mi sarebbe stato difficile. Ma poiché in questo mio libro si trattava di dar notizia dei poemi epici della nostra letteratura e non già delle vicende biografiche dei loro autori, mi parve che sarebbe stato un inutile sfoggio d'erudizione il rifare elenchi bibliografici che si trovano belli e fatti altrove. Valeva la pena, poniamo, ch'io riempiessi due o tre pagine con l'indicazione d'opere relative al Tasso? Non sarebbe stata una ripetizione superflua di ciò che v'è nel Solerti, nel Flamini, nel D'Ancona? Dunque, siamo intesi: non si prendano queste note per quello che non vogliono essere.

Pag. 17. Per il carme sulla dedizione di Treviso v. qui appresso a p. 61.

Pag. 18. I due versi contenenti il vanto del cantastorie appartengono al *Cantare dei cantari*, per il quale v. *Zeitschrift für romanische Philologie*, II. Per Domenico da Montecchiello v. *Archivio storico lombardo*, XXXV, 17.

Pag. 19. Per le leggende attilane v. G. BERTONI e C. FOLIGNO, *La guerra d'Attila, poema franco-italiano di Nicola da Casola* in *Memorie delle Reale Accademia delle Scienze di Torino*, S. II, vol. LVI; e G. BERTONI, *Attila, poema franco-italiano di Nicola da Casola* (Friburgo, 1907).

Pag. 22. Per la leggenda teodericiana v. il noto studio del Cipolla nel vol. *Per la storia d'Italia* e cfr. *Rendiconti del R. Istituto Lombardo*, S. II, vol. XXXIV, fasc. XIII, ov'è uno scritto del Novati sull'argomento. Per le leggende longobarde v. C. BECCARI, *La cronaca della Novalesa e le sue leggende* (Roma, 1884), e lo scritto del Rajna, *La cronaca della Novalesa e l'epopea carolingia in Romania*, XXIII; cfr. anche BARTOLI, *St. della lett. ital.*, I, 10 segg., da cui sono tolte le parti citate a p. 24.

Pag. 27. Il *Carmen de laudibus Berengarii* in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, IV.

Pag. 31. Le parti citate sono del Carducci, *Opere*, V, 178. Sulla leggenda di Aleramo v. lo stesso, *Opere*, XX, 1 e segg.

Pag. 32. Sulla poesia storica del medio evo si veda, in genere, RONCA, *Cultura medievale e poesia latina d'Italia nei sec. XI e XII* (Roma, 1892). Sul *Canto delle scelte modenese* v. BARTOLI, *Storia della lett. ital.*, I, 92, NOVATI, *Influsso*, 22 e 136-137.

Pag. 33. Circa il canto per l'impresa pisana del 1087 (secondo lo stile pisano 1088) v. BARTOLI, *Storia della lett. ital.*, I, 74; NOVATI, *Influsso*, 60-63-64 e 200-201. Il testo in DU MERIL, *Poes. lat.*, 239.

Pag. 35. Pel *Liber Majolichinus* v. l'ed. datane dal Calisse in un vol. (Roma, 1904) delle *Fonti per la storia d'Italia pubblicate dall'Istituto st. ital.* Per l'autore, oltre che il vol. ora citato (p. XVII e segg.), v. anche NOVATI, *Influsso*, 193 e segg., e L. PECCHIA, *Notizie dell'autore del Liber Majolichinus*, in *Archivio Muratoriano*, III, 1 e segg. Cfr. anche G. VOLPE, *Il Liber Majolichinus* in *Arch. st. ital.*, XXXVII, 1 e segg.

Pag. 39. I *Gesta Roberti Wiscardi* in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, IX. Cfr. A. PAGANO, *Il poema Gesta Riberti Wiscardi di Guglielmo Pugliese* (Napoli, 1909).

Pag. 42. *La Vita Comtissae Matildae* in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XII. Cfr. RAJNA, *Contributi allo studio dell'epopea e del romanzo medievali in Romania*, XXVI, 45. Per ciò che riguarda il sentimento nazionale nel medio evo v. CIPOLLA, *Il trattato De Monarchia in Memorie delle R. Acc. delle Scienze di Torino* del 1892; SCHIPA, *Le Italie nel medio evo* in *Arch. st. per le prov. merid.* del 1895; NOVATI, *Influsso*, 206-207.

Pag. 44. *Il Poema de bello et excidio urbis Comensis ab anno 1118 ad a. 1127* in *RR. II. SS.*, V.

Pag. 45. Per i carmi sulla vittoria di Rudiano e sulla lega lombarda cfr. CIAN, *La poesia storico-politica ecc.* (Torino, 1893), 12.

Pag. 46. I *Gesta Federici* di Gotifredo da Viterbo in *Mon. Germ. Hist.*, SS., XXII. Il testo del poema anonimo *Gesta Federici I* nel vol. I delle *Fonti per la storia d'Italia pubbl. dall'Istituto Storico Italiano*. Cfr. A. PAGANO, *Sul poema Gesta di Federico I in Italia d'un anonimo* (Napoli, 1906).

Pag. 51. Circa la leggenda sulla vittoria di Salvatore: CICOGLIA, *Iscrizioni Veneziane*, IV, 566-593; ROMANIN, *Storia documentata di Venezia*, II, 108^e 117; MEDIN, *La storia della Repubblica di Venezia nella poesia* (Milano, 1904), 8. Cfr. O. ZENATTI, *Il poemetto di Pietro de' Natali sulla pace di Venezia tra Alessandro III e Federico Barbarossa* (Venezia 1905), su cui v. la recensione del Medin in *Rassegna bibliografica*, XV, 154. Veggansi anche le note dell'ed. delle *Vite dei dogi* del Sanudo curata dal Monticcolo per la nuova raccolta dei *Rerum Italicarum Scriptores*.

Pag. 52. *Il De rebus siculis* nella nuova raccolta dei *RR. II. SS.*, fasc. 30-31. Un'altra ed. è in un vol. delle *Fonti per la storia d'Italia pubbl. dall'Istit. storico italiano*. Cfr. *Bolettino dell'Ist. St. ital.*, XXV, 115, e G. BIGONI, *Una fonte per la storia del Regno di Sicilia* (Genova, 1901).

Pag. 54. Il carme latino sui fatti di Diopoldo in *Monumenta Germaniae Historica, Scriptores*, XIX, 292; e in *RR. II. SS.*, VII, 800; cfr. RAJNA, *Contributi alla storia dell'epopea e del romanzo medievale in Romania*, XXVI, 62.

Pag. 55. *Sul Sancta Ierusalem* v. BANDINI, *Cat. codd. lat. Bibl. Laurentianae*, II, 228; III, 563. Il poema *De gestis Mediolani sub Othone Vicecomite* in *RR. II. SS.*, IX.

Pag. 58. Le parole riferite sono tolte da [L. PADRIN], *Il principato di Giacomo da Carrara primo signore di Padua, narrazione scelta dalle storie inedite di Albertino Mussato* (Padova, 1891), 1 e segg.

Pag. 59. I tre libri del Mussato in *Historia Augusta* (Venezia, 1636).

Pag. 60. *Il De Scaligerorum origine* si può leggere nella ed. dell'Ortmanara (Verona, 1853).

Pag. 61. *Il De proeliis Tusciae* in *RR. II. SS.*, XI. Il poemetto sulla dedizione di Treviso fu pubbl. dal Padrin (Padova 1898).

Pag. 62. I versi eroici di Castellano Castellani furono pubbl. da A. Hortis in *Archeografo triestino* (1889). Per il poemetto del Natali v. n. a p. 51.

Pag. 64. Per il testo dell'*Africa* ho seguito l'ed. critica di Francesco Corradini (Padova, 1874). Cfr. A. GIORDANO, *Francesco Petrarca e l'Africa* [(Fabbiano, 1890); A. CARLINI, *Studio sull'Africa di F. Petrarca* (Firenze, 1902); G. PIAZZA, *Il poema dell'Umanesimo* (Roma, 1906).

Pag. 90. I poemetti del Vegio in *Mazima Bibliotheca Veterum Patrum*,

XXVI (Lione, 1675). Il Voigt, II, 391 ricorda un altro supplemento all'*Eneide* di P. P. Decembrio.

Pag. 92. L'*Esperide* in BASINI *Parmensis Opera* (Rimini, 1794).

Pag. 100. Per la *Sforziade* v. C. DE ROSMINI, *Vita di Francesco Filelfo* (Milano, 1808), II, 158 e segg. Cfr. T. GIRI, *Il codice autografico della Sforziade del Filelfo in Atti e memorie della R. Deputazione di storia patria per le Marche*, V (1901).

Pag. 103. Sul Brognanigo v. A. MANCINI, *Un poemetto latino inedito del secolo XV sull'origine di Venezia* nel vol. XXXI degli *Atti delle R. Accademie di Lucca*.

Pag. 104. Il poemetto del Grifo *Conflictus Aquilani, quo Braccius Perusinus profligatus est, ad Franciscum Sforzam* LEONARDI GRIPHI *Mediolanensis libellus* in MURATORI, *RR. II. SS.*, XXV.

Pag. 106. Il poemetto del Canobio in *Archivio storico siciliano*, N. S., XVII.

Pag. 107. Per l'*Amiride* v. *Archivio storico italiano*, N. S., IX, p. I. Per la *Felsineide* v. *Grande storico*, XVIII, 328.

Pag. 109. Pel *Trionfo d'Anghiari* v. F. FLAMINI, *Leonardo di Piero Dati in Giornale storico*, XVI, 1. Per il *Benaco* v. MAFFEI, *Verona illustrata* (Verona, 1731), II, 104; ZENO, *Vossiane*, I, 127; cfr. *Archivio storico italiano*, N. S., IX, 113.

Pag. 110. Pel *Trionfo d'Alfonso I* v. U. FRITTELLI, *Giannantonio de' Pandoni detto il Porcellio* (Firenze, 1900), 84. Per la *Feltria* v. lo stesso, 77; *Rendiconti dei Lincei*, S. V, vol. IV; *Archivio storico napoletano*, XX. Per l'assedio di Città di Castello v. UGOLINI, *Storia dei conti e duchi d'Urbino* (Firenze, 1859), I, 506.

Pag. 112. Per la *Volterriade* v. *Rendiconti dei Lincei*, S. V, vol. III. Pel *Trionfo Idruntino* v. *Archivio storico italiano*, XXXVII.

Pag. 114. La *Guerra dell'Aquila* e l'*Istoria dell'assedio di Piombino* in MURATORI, *RR. II. SS.*, VI e XXV.

Pag. 116. Per il *Piccinino* dello Stregghi v. *Zeitschrift für romanische Philologie*, XXIII-XXVI.

Pag. 118. Per questo capitolo si può cfr. SPINGARN, *La critica letteraria nel Rinascimento* (Bari, 1900).

Pag. 124. Sul *De re poetica* del Vidar v. V. CICHITELLI, *Sulle opere poetiche di M. G. Vida* (Napoli, 1904), 92.

Pag. 131. Sulla *Poetica* del Trissino v. lo studio del Proto nel vol. VI degli *Studi di letteratura italiana*.

Pag. 137. Per la *Poetica* del Castelvetro cfr. A. FUSCO, *La Poetica del Castelvetro* (Napoli, 1904).

Pag. 143. Per la bibliografia del presente capitolo, che non è altro se non lo studio inserito nel vol. II della *Miscellanea di studi critici pubblicata in onore di Guido Mazzoni* (Firenze, 1907) col titolo: *Il pensiero critico di Torquato Tasso nei posteriori trattatisti italiani dell'epica*, mi rimetto alle note onde quello studio è ivi corredato.

Pag. 201. Sul Trissino v. specialmente B. MORSOLIN, *Giangiorgio Trissino, monografia di un letterato del sec. XVI* (Firenze, 1894); F. ERMINI, *L'Italia liberata di Giangiorgio Trissino* (Roma, 1893).

Pag. 219. Sul Alamanni v. in particolare H. HAUETTE, *Un exilé florentin à la Cour de France au XVI siècle: Luigi Alamanni, sa vie et son oeuvre* (Paris, 1903); U. RENDA, *L'elemento bretone nell'Asarchide* (Napoli, 1899).

Pag. 224. Pel *Rinaldo* v. E. PROTO, *Sul Rinaldo di Torquato Tasso* (Napoli, 1895).

Pag. 255. Il sunto della *Siriade* è tolto da G. MANACORDA, *Petrus Angelinus Bargaens* (Pisa, 1903).

Pag. 260. Per tutto ciò che, di qui alla fine del capitolo, è detto dell'epopea nel Seicento veggasi la bibliografia del cap. III del mio *Seicento*.

- Pag. 283. Sul Peri v. LAZZARESCHI, *Un contadino poeta* (Roma, 1909-1911).
- Pag. 288. Sul *Belisario* di A. Scaramuccia v. *Studi di letteratura italiana*, VIII, 101.
- Pag. 297. Sui poemi epici della prima metà del sec. XIX veggasi C. TENCA, *Epici moderni in Italia* nel vol. I delle *Prose e poesie scelte* (Milano, 1888).
- Pag. 298. Sui Lombardi v. G. M. GAMNA, *T. Grossi e i Lombardi alla prima Crociata* (Torino, 1885); G. BROGNOLIGO, *L'Ivanhoe e i Lombardi alla prima Crociata* (Padova, 1891).
- Pag. 307. Sull'*Italiade* del Ricci v. G. B. FICORILLI, A. M. Ricci (Città di Castello, 1899).
- Pag. 309. Sull'*Adele di Borgogna* del De Spuches v. CARDUCCI, *Opere*, V, 177.
- Pag. 311. Sul ciclo colombiano nei secoli XVIII e XIX v. C. STEINER, *Cristoforo Colombo nella poesia epica italiana* (Voghera, 1891).
- Pag. 328. L'*Antoniade* del Vegio sta insieme con le altre opere dello stesso v. la nota alla p. 96.
- Pag. 329. Per la rifioritura dei poeti cristiani dei primi secoli, al principio del sec. XVI, v. CICHITELLI, *Op. cit.*, 287.
- Pag. 331. Per il *De partu Virginis* v. l'ed. con traduzione di F. Scolari (Venezia, 1844). Cfr. specialmente F. GABOTTO, *La fede di J. Sannazzaro in Propugnatore*, N. S., III.
- Pag. 337. Sul Vida v. CICHITELLI, *Op. cit.*, 282 e segg.
- Pag. 341. Sulle fonti del *Mondo creato* del Tasso cfr. gli scritti di G. Scopa in *Rivista Abruzzese*, XXIII, 4-5, e dello stesso e del Proto in *Rassegna critica*, XIV, 7-8, 9-12.
- Pag. 345. Per il poema epico religioso nel Settecento v. C. BERARDI, *Poesia religiosa nel Settecento* (Ragusa, 1906) e rec. di B. Chiurlo in *Rassegna bibliografica*, XVI, 21.
- Pag. 246. Sul *S. Benedetto* del Ricci v. l'opera cit. nella nota alla p. 207.
- Pag. 352. I poemi mitologici del Vegio e del Basini con le altre opere degli stessi citate nelle note alle pp. 90 e 92.
- Pag. 325. Il sunto dell'*Ercole* del Girardi è tolto da F. BENEDEUCCI, *Il Giraldi e l'epica nel Cinquecento* (Bra, 1896).
- Pag. 361. Sull'*Adone*, oltre la bibliografia relativa nelle note al cap. III del mio *Seicento*, v. G. F. DAMIANI, *Sulla poesia del Cavalier Marino* (Torino, 1899).
- Pag. 373. Sul *Cadmo* del Bagnoli v. la pref. di A. Conti alle *Poesie scelte* (Firenze, 1857).

INDICE ALFABETICO

A

Affò I. *passim* da 142 a 200.
 Agostini (degli) N. 355.
 Agostino (d') A da S. Miniato 114.
 Alamanni L. 219.
 Albani G. 344.
 Alcimo E. A. 330.
 Alighieri D. 324.
 Ambrosoli F. *passim* da 142 a 200.
 Angelio P. 255.
 Anguillara (dell') G. A. 355.
 Ansolino P. 52.
 Arici C. 302.
 Aristotele 118.
 Arlotti R. 276.

B

Bagnoli P. 373.
 Balli T. 265.
 Bandettini Landucci T. 371.
 Baratella A. 354.
 Bargeo v. Angelio P.
 Bartolomei G. 292.
 Basini B. 92, 332.
 Battista G. *passim* da 142 a 200.
 Bellini B. 312, 319.
 Benamati G. 279, 292.
 Beni P. *passim* da 142 a 200.
 Bertani G. B. 266.
 Biamonti G. 303.
 Bianchi A. 345.
 Bianchi G. 303.
 Bitli G. A. 293.
 Biocci D. 316.
 Boccaccio G. 349.
 Bocchineri C. 289, 281.
 Boldoni S. 289.
 Bolognetti F. 227, 279.
 Bossi C. A. 318.
 Bracciolini F. 260, 270, 281.
 Brognanigo A. 103.
 Buonincontri L. 327.
 Buontempi (de') C. 327.

C

Cagnoli B. 285.
 Canulli C. 260.
 Campailla T. 345.
 Campeggi R. 349.
 Canobio A. 196.

Canto delle scelte modenese 32.
Canto per l'impresa Pisana (1087) 33.
 Capece S. 339, 341.
 Capriano 130.
 Caraccio A. 271.
 Caraffa F. 279.
 Carignano S. 279.
 Casola (da) N. 21.
 Cassola A. 282.
 Castellani C. 62.
 Castelvetro L. 137.
 Castorina D. 319.
 Castiglioni P. 311.
 Cattaneo D. 279.
 Cebà A. *passim* da 142 a 200, 293, 344.
 Cellotti P. N. 346.
 Cesena C. M. 345.
 Ceva T. 339.
 Chapelain 160.
 Chiabrera G. 261, 272, 282, 285, 287.
 Ciminello N. 114.
 Cornazzano A. 115.
 Costa L. 312, 315.
 Costantini T. 343.
 Costo T. 279.
 Curti A. 316.

D

D'Alessandro G. P. 266.
 D'Andrea O. 289.
 D'Annunzio G. 323.
 Dario F. M. 345.
 Dati G. 291.
 Dati L. 109.
 De Augeli D. 346.
 De Martino G. 316.
 De Nores G. *passim* da 142 a 200.
 De Notariis C. 293.
 De Silva B. 346.
 De Spuches G. 309.
 Di Manzano S. 271.
 Di Somma A. 292.
 Dolce L. 355, 361.
 Donia M. 344.
 Donizone 42.
 Donno F. 287.

E

Eboli (da) P. v. Ansolino.
 Errico S. 276.

F

Fantastici Rossellini M. 310.
 Fascitelli O. 339.
Federico II e la Slesia riscattata 316.
 Ferretti F. 60.
 Filelfo F. 100, 327.
 Filelfo G. M. 107, 354.
 Fioretti B. *passim* da 142 a 200.
 Folengo T. 329, 339.
 Foscolo U. *passim* da 142 a 200, 366.
 Fracastoro G. 339.
 Frezzi F. 325.

G

Gabrielli G. 288.
 Gambarà L. 291.
 Garibaldi G. 323.
 Garopoli G. 289.
Gerusalemme distrutta 266.
Gesta di Federico I 46.
 Ghellicci N. 345.
 Giannone M. 323.
 Giorgini G. 291.
 Giovanni (di) D. 327.
 Giraldi G. B. 127, 355.
 Godifredo da Viterbo 46.
 Grandi A. 262, 288.
 Grandi G. C. *passim* da 142 a 200, 263.
 Granechi (de') R. 61.
 Gravina G. V. *passim* da 142 a 200.
 Graziani G. 276.
 Grifo L. 104.
 Grisaldi J. 293.
 Grossi T. 298.
 Grota L. 280.
 Gualtieri L. 116.
 Guglielmo Pugliese 39.
Guerra ed eccidio di Como 44.
 Guidotti P. 266.

I

Iano dei Bresciani per la vittoria di Radiano 45.
 Iuvenco 329.
 Ionata M. 327.

L

Lalli G. B. 266.
 Laucetti V. 316.
 Lavagno A. 345.
 Leoparducci G. 346.
 Leopardi G. *passim* da 142 a 200.
Libro Majolichino 35.

M

Malachisio G. 316.
 Mallo M. 302.
 Malmignati G. 280.
 Manzoni A. *passim* da 142 a 200, 367.

Marenco V. 311.
 Marianis (de') M. P. 112.
 Marino G. B. 266, 340, 351.
 Marinella L. 271.
 Marradi G. 323.
 Marretti F. 355.
 Mascardi A. *passim* da 142 a 200.
 Mazzoni J. 140.
 Medaglia L. 323.
 Menzini B. 342.
 Merchant L. 109.
 Metello V. 279.
 Milovilovich G. A. 316.
 Minturno A. 129, 134.
 Monis G. 320.
 Monti V. 366, 367, 375, 377.
 Moscheni C. 311.
 Muratori L. A. *passim* da 142 a 200.
 Murtola G. 342.
 Mussato A. 57.
 Muzio G. 126.
 Muzio M. 328.

N

Naldi N. 112.
 Natali (de') P. 62.
 Navaso G. 318.
 Nisiely Udeno v. Fioretti B.
 Nizzolii G. F. 280.
 Noli V. 345.

O

Oliviero A. F. 229.
 Onofri (degli) O. 276.
 Orazio 123.
 Orti G. 318.

P

Pallavicino S. *passim* da 142 a 200.
 Palmieri M. 326.
 Pancetti C. 289.
 Pandoni M. A. 110.
Panegirico di Berengario 27.
 Parabosco G. 351.
 Paradisi R. 295.
 Patrizi F. 140.
 Peri G. D. 283.
 Petrarca F. 64, 88, 118.
 Piazza V. 280.
 Piccolomini A. 140.
 Pigna G. B. 127.
 Polcastro G. *passim* da 142 a 200.
 Pontano G. 88, 330, 352.
 Porcellio v. Pandoni.

Q

Quadrio F. S. *passim* da 142 a 200.
 Quaratesi F. 346.
 Querini A. 311.

R

Ragnoni P. 280.
 Ranalli F. *passim* da 142 a 200.
 Redaelli S. 318.
 Ricci A. M. *passim* da 142 a 200, 307, 346.
Ritmo sulla Lega Lombarda (1175) 45.
 Rosini G. 370.
 Rossetti M. 282.
 Rota G. 345.
 Rota V. 346.

S

Salio S. 345.
 Salutati C. 88.
 Sannazzaro J. 331.
 Santini P. A. 345.
 Sardi (de') T. 327.
 Sarrocchi M. 275.
 Scaligero 130.
 Scaramuccia A. 288.
 Semproni G. L. 264.
 Spagnoli B. 329.
 Speroni S. 129.
 Spirito L. v. Gualtieri L.
 Stefanardo da Vimercate 55.
 Stigliani T. *passim* da 142 a 200, 292.
 Streggi A. 116.
 Strozzi G. B. 293.
 Strozzi G. 284.
 Summo F. *passim* da 143 a 200.

T

Tansillo L. 340.

Tarcagnola G. 351.
 Tasso B. 223.
 Tasso T. *passim* da 142 a 200, 224, 231, 340, 341, 346.
 Tassoni A. *passim* da 142 a 200, 292.
 Tegrini F. 293.
 Terranova (di) F. 279.
 Testi F. 293.
 Tommaseo N. *passim* da 142 a 200.
 Tostoletti A. 293.
 Tortoletti B. 344.
 Toscano R. 280.
 Trissino G. G. 126, 131, 200.
 Triveri F. 345.
 Tronsarelli O. 279, 293.

V

Valvasone (da) E. 340.
 Vanti G. M. 292.
 Varchi B. 126.
 Vegio M. 90, 328, 332.
 Verdizzotti G. M. 263.
 Vida M. G. 124, 337, 354.
 Vigo L. 311.
 Villani F. 290.
 Villani N. *passim* da 142 a 200, 288.
 Villifranchi G. 292.
 Viperano 140.

Z

Zampa G. 264.
 Zanotti F. M. *passim* da 142 a 200.
 Zinani G. 265, 269.







UC SOUTHERN REGIONAL LIBRARY FACILITY



AA 000 913 251 5

